

С. Г. Бочаров

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ

STUDIA PHILOLOGICA

STUDIA PHILOLOGICA



С. Г. Бочаров

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР
МОСКВА 2007

ББК 83.3(2Рос=Рус)
Б 72

Издание осуществлено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(*РГНФ*)
проект № 06-04-16169

Бочаров С. Г.

Б 72 Филологические сюжеты. — М.: Языки славянских культур, 2007. — 656 с. — (Studia philologica).

ISSN 1726-135X
ISBN 5-9551-0167-5

Книга служит продолжением предыдущей книги автора — «Сюжеты русской литературы» (1999), и тема её, заявленная в заглавии, формулирует, собственно, ту же задачу с другой стороны, с активной точки зрения филолога. План книги объединяет работы за 40 лет, но наибольшая часть из них написана за последние годы и в прежние книги автора не входила. Тематический спектр широк и пёстр — работы о Пушкине, Гоголе, Достоевском, Боратынском, Тютчеве, Толстом, Леонтьеве, Фете, Чехове, Ходасевиче, Г. Иванове, Прусте, Битове, Петрушевской, а также о «филологах нашего времени» (название одного из разделов книги) — М. М. Бахтине, Л. Я. Гинзбург, А. В. Михайлове, Ю. Н. Чумакове, А. П. Чудакове, В. Н. Топорове, и статьи общетеоретического характера.

ББК 83.3

В оформлении переплета использована миниатюра из «Bible de Vivien» Давид Псалмопевец (Тур, 846 г.).

Фото Ани Бочаровой



Содержание

О филологах нашего времени

Отклики

От автора

Заглавием книги филолог присвоил себе *сюжет*, то есть то, что, собственно, принадлежит не ему, а его предмету, литературе. Наша прежняя книга называлась — «Сюжеты русской литературы» (1999). Речь в ней шла о сюжетах не совсем обычных, не вмещающихся в привычный термин поэтики. Речь шла о действиях и событиях, совершавшихся на всем пространстве нашей литературы, в её обширном поле; речь шла о сюжетах большой протяжённости и большого размаха, переходящих от Пушкина к Достоевскому и так далее, в век двадцатый, сюжетах, насквозь просекающих пространство литературы и образующих её ещё мало нами распознанную смысловую сеть. Но для распознания этой сети и вскрытия этих метасюжетов, т. е. для нового скрупулёзно-подробного и по-новому укрупнённого в то же время чтения русской литературы, нужны усилия филолога. Ради такого чтения, нашего национального дела, филолог строит свои *филологические сюжеты*. Не сюжет произведения, а сюжеты литературы, которые вслед за литературой может построить только филолог, поэтому — филологические сюжеты. Может быть, некоторые статьи в этой книге позволят представить в особенности, что это такое («Холод, стыд и свобода», «О бессмысленная вечность!», «Пустынный сеятель и великий инквизитор»).

Эта книга служит продолжением «Сюжетов русской литературы», формулируя, собственно, ту же задачу с другой стороны, с активной точки зрения филолога. В книге собраны избранные статьи из написанного за сорок лет (с 1965 по 2005), но наибольшая часть их возникла в последние годы и в прежние книги автора не входила. Один из разделов книги назван — «О филологах нашего времени»; «наше время» это время моего поколения, которое было временем интенсивной филологической жизни; автор знал филологов, о которых идёт здесь речь, и к суждениям

об их творчестве по существу присоединяются некоторые воспоминания. Состав статей закрывает раздел «откликов» разных лет на прочитанные книги (некоторые рецензии, в том числе короткие газетные, и предисловия), на профессиональные вызовы (журнальные обсуждения) и даже исторические даты («Март 53-го»). Осмелюсь вспомнить здесь, как некогда В. Розанов оправдывался, составляя книгу «Среди художников»: «В книге есть мелочи, которые вообще переиздавать не следовало бы» — включение же их в книгу объяснял «дурным чувством» — желанием сохранить и «крупицы мысли»[1], затерянные на газетных страницах.

7 сентября 2005

[1] *В. В. Розанов.* Среди художников. СПб., 1914. С. 1. — Здесь и далее в книге разрядкой передаются слова и фрагменты текста, выделенные цитируемыми авторами; все курсивы, в том числе и в цитатах, принадлежат автору книги.

Пушкин

«Заклинатель и властелин многообразных стихий»

Это слово о Пушкине Аполлона Григорьева было сказано ровно 140 лет назад (в 1859 г.)[1], и мне оно кажется лучшим, что было о Пушкине сказано за полтора столетия.

В эти полтора столетия соперничали и сменяли друг друга два взгляда на Пушкина и два стиля суждений о нём — то, что названо пушкинским мифом, и научное пушкиноведение. Пушкиноведение стало на ноги поздно, уже в нашем веке, а до этого царило вольное размышление над Пушкиным с неизбежной склонностью к сотворению мифа. Начиная с Гоголя, при живом ещё Пушкине: «...явление чрезвычайное... единственное явление русского духа»[2]. Формула Аполлона Григорьева, возникшая на пути от Гоголя к Достоевскому, — открыто мифологическая: она наделяет поэта магической властью творца миропорядка, демиурга, культурного героя и возводит Пушкина к древнему архетипу абсолютного поэта — Орфею.

Новая наука о Пушкине в 20-е годы вступила в борьбу с этим пушкинским мифом. Она подвергла ревизии этот самый пафос — «явление единственное, чрезвычайное»: пора покончить с обожествлением Пушкина и подвергнуть его историко-литературному изучению, поставить в общий ряд. В обобщающей книге 1925 г. Б. В. Томашевский так и писал — *пора*: «Пора вдвинуть Пушкина в исторический процесс и изучать его так же,

---

[1] *Аполлон Григорьев*. Литературная критика. М., 1967. С. 173.

[2] *Н. В. Гоголь*. Полн. собр. соч.: В 14 т. Изд. АН СССР. 1937—1952. Т. VIII. С. 50. (Далее в ссылках на это издание в настоящей книге: *Гоголь*, том и страница.)

как и всякого рядового деятеля литературы»[3]. Выразительное слово — «вдвинуть» — как втиснуть. Тогда же Юрий Тынянов выступил против известного пафоса — «Пушкин — наше всё» (вновь Аполлон Григорьев!) — и заявил, что ценность Пушкина велика, но «вовсе не исключительна», и с историко-литературной точки зрения Пушкин «был только одним из многих» в своей эпохе[4].

Так новое пушкиноведение начало с того, что объявило десакрализацию и демифологизацию образа Пушкина и заявило недоверие к философской тенденции в пушкинознании; Томашевский её называл тенденцией к *углублению* Пушкина, произнося это слово иронически и скептически, — т. е. когда мы ему приписываем за наш собственный счёт нужное нам миросозерцание; примером для Томашевского была речь Достоевского («Речь эта характерна для Достоевского — и идёт вся мимо Пушкина»[5]). Новое пушкиноведение в лице самых сильных своих основоположников объявило как бы научную секуляризацию образа Пушкина.

Да, секуляризацию, потому что насчёт природы этого нашего представления о пушкинской исключительности через полвека после Томашевского высказался С. С. Аверинцев, когда в статье «Филология» в КЛЭ сказал, что есть в больших национальных культурах центральные имена поэтов, чьи тексты приобрели в народном сознании статус sui generis священных текстов, «универсальных жизненных символов» — Данте, Гёте, Пушкин[6]. Томашевский и объявил, в самом деле, что пора сдать в архив писания «новейших толковников, комментирующих Пушкина по методе конфессиональных толкователей библии». Тот абсолютный статус, что был придан поэту Пушкину его «толковниками», начиная с Гоголя, только мешает — так хотел сказать Томашевский — его нормальному трезвому изучению[7].

---

[3] *Б. В. Томашевский.* Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925. См.: *Б. В. Томашевский.* Пушкин. Работы разных лет. М., 1990. С. 54.

[4] *Ю. Н. Тынянов.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 78; *Он же.* Пушкин и его современники. М., 1969. С. 167.

[5] *Б. В. Томашевский.* Пушкин. Работы разных лет. С. 64—65.

[6] Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972. Стлб. 975.

[7] Эти тезисы Томашевского определяли главное направление развивавшейся пушкинистской науки; но в её же границах и в те же годы

Наверное, и в самом деле мешает — тем не менее этого статуса никакая научная позитивность поколебать не могла. Мифологизированное представление о пушкинской исключительности остаётся с нами. Это словно в нашей культуре неоспоримый мифологический факт. И, однако, он тоже нуждается в более рациональном филологическом обосновании. И оно, оказывается, возможно, если только взглянуть на Пушкина шире, из большого европейского времени. Формулу такого обоснования предложил недавно тот же Аверинцев, контрольным же пунктом обоснования он как филолог-классик взял отношение к античности. Его устное суждение записал за ним другой филолог-классик, М. Л. Гаспаров, и недавно опубликовал; вот оно:

«Пушкин стоит на переломе отношения к античности как к образцу и как к истории, отсюда — его мгновенная исключительность. Такова же и веймарская классика»[8].

Почему *мгновенная* исключительность (прекрасная формула, её ещё надо будет продумывать)? Потому что Пушкин здесь представляется, как и веймарская классика, т. е. Гёте, на гребне большой культурной волны европейского размаха, в её критической точке. А пребывание в этой точке, на гребне может быть только мгновенным. Культурология, продуманная в последние два десятилетия Аверинцевым и покойным А. В. Михайловым, рассматривает рубеж XVIII—XIX веков как такой критический момент и решающий поворот на всём пути европейской культуры. Поворот от двухтысячелетней риторической культуры «готового слова» к новому состоянию слова, которое отрывается от вековой традиции. В обход привычных определений — роман-

---

было высказано и радикально иное понимание целей и методов изучения Пушкина: в книге 1926 г. П. М. Бицилли, не вступая в спор с Томашевским, противоречит ему по всем главным пунктам: «Пушкина можно ценить и изучать его по-разному ⟨...⟩ Достойнейшим предмета подходом был бы подход не био- или библиографический, не школьно-философский, не историко-литературный, а эстетический ⟨...⟩ Пушкина же приличествует изучать вне времени, сопоставляя его — если сопоставления, вообще, нужны — с такими же великанами поэтического творчества, а не с поэтами “его” школы и “его” стиля» (*П. М. Бицилли.* Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 384). Противотомашевский и противотыняновский (говоря объективно) пафос заявлен здесь откровенно.

[8] *М. Гаспаров.* Записи и выписки. М., 2000. С. 165.

тизма и реализма — Михайлов вводит своё понятие европейской *классики* (и просит его не смешивать с классицизмом XVII—XVIII веков) — как особое неповторимое и скоропреходящее состояние равновесия древнего и нового, традиционного, риторического, «готового» слова и слова, прямо направленного на жизнь, «равновесия слова и жизни», — и высшими проявлениями этого состояния европейской классики на рубеже столетий и эр он называет Гёте и Пушкина. Пушкин — «в центральной, фокусной точке европейского развития в исторически единственный, неповторимый момент»[9]. В центральной, фокусной европейской точке, а не только в историко-литературном ряду своей литературы, хотя бы и на самом почётном месте; в точке, а не в ряду. Пребывание в точке этого равновесия может быть только мгновенным.

Обычный вопрос, возникающий в разговорах о Пушкине, — он завершитель или родоначальник? Очевидно, и тот и другой, но по-разному, в разных диапазонах. Родоначальник всё же в русской литературе — например, инициатор многих будущих тем и сюжетов у Достоевского, и не только у Достоевского. Если же говорить о Пушкине завершающем, а лучше, наверное, о *наследующем*, то эта его работа совершалась в кругозоре, большем русской литературы. «Живой художественный университет европейской культуры» — цитируем Л. В. Пумпянского, хорошо об этом писавшего более полувека назад, — Пушкин творил в убеждении, «что русская культура слагается не на провинциальных тропинках, а на больших путях общеевропейской культуры, не в глухом углу, а на свободном просторе международного умственного взаимодействия». Пумпянский заметил, что в четырёх строках о Вольтере в послании «К вельможе» дано «сокращение целых пластов мысли» и по силе сокращающей мысли эти строки равны целому исследованию[10]. Способность к таким завершающим résumé обширных пластов европейской истории, и духовной и политической, породила на стилистическом микроуровне явление пушкинской поэтической — и исторической, поэтически-исторической — афористики, хорошо недавно описанное; она заставляет ум читателя двигаться по культурной

[9] *А. В. Михайлов*. Языки культуры. М., 1997. С. 509, 578.

[10] *Л. В. Пумпянский*. Тургенев и Запад // И. С. Тургенев. Материалы и исследования. Орёл, 1940. С. 97.

истории «кратчайшим воздушным путём вместо извилистого наземного»[11].

С этой способностью резюмирующей — по отношению к европейской культуре — совмещается *наследование* ключевых конфликтов этой культуры[12], развёрнутое на большую глубину её истории и открыто сказывающееся в «Сцене из Фауста» и болдинских трагедиях, — с *переводом* при этом европейского содержания на родную почву, — как, например, в известной стихотворной формуле «современного человека» в 7-й главе «Онегина» он перевёл психологическое содержание новейшего европейского романа, перед этим выставив его *в оригинале* — в европейском оригинале — в виде французского эпиграфа (разумеется, прозаического) ко всему роману в стихах — перевёл это содержание европейского романа и на русского современного героя, и на живой русский стих.

Кажется, при возрастающем внимании к Пушкину в мировой филологии всё же она ещё недостаточно отдает себе отчёт в том факте, что Пушкину принадлежит вот такое центральное положение в европейской культурной истории, а не только почётное место в русской литературе.

Для веймарской классики и для Пушкина античность была *живой* — так сказано у Михайлова: она «ещё и не кончилась к этому времени» — к началу XIX столетия, — она, конечно, далёкое прошлое, но лишь чисто хронологически, по существу же она — «всегда рядом». Но так — «всегда рядом» — она в последний раз. Когда Блок в иную эру будет говорить о Пушкине, он после уже достоевского посвящения поэта в пророки (а Достоевский хотел покончить с античным образом Пушкина, и он начал строить о Пушкине миф христианский[13]) вернётся к гоголевско-

---

[11] *Ирина Роднянская.* Поэтическая афористика Пушкина и идеологические понятия наших дней // *Ирина Роднянская.* Движение литературы. М., 2006. Т. I. С. 30.

[12] *Н. В. Беляк, М. Н. Вирофайлен.* Маленькие трагедии как культурный эпос новоевропейской истории // *Мария Виролайнен.* Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003.

[13] Почему-то ещё не отмечено, что он произнёс свою речь в самый Троицын день (8 июня 1880; Пасха в этом году пришлась на 20 апреля; можно произвести несложный подсчёт), и, несомненно, он проецировал событие Пятидесятницы на «почти даже чудесную» пушкинскую способность «перевоплощения своего духа в дух чужих народов» (*Ф. М. До-*

му: Пушкин — «сам поэт»[14]: всё это — Пушкин друг монархии, друг декабристов — «бледнеет перед одним: Пушкин — поэт. *Поэт — величина неизменная*»[15]. И Блок примет от Пушкина руководящее имя Аполлона и будет *от имени Аполлона* описывать дело поэта — освобождение гармонии из «безначальной стихии»; но по отношению к пушкинской античности это будет уже неизбежная и напряжённая стилизация. В 1921 г. в устах Блока это имя одновременно и архаично, и злободневно, злободневно-архаично (но скоро своим последним предсмертным жестом он разобьёт кочергой со злобой свой домашний бюст Аполлона, и это будет полубезумным и символическим жестом самоубийства поэта — «гротескный эпилог классической драмы», по слову Г. С. Кнабе; и невозможно не связывать этот предсмертный эпизод с той ролью, какую имя Аполлона играло в блоковской пушкинской речи).

И ещё — есть соблазн заметить, как аверинцевская формула мгновенной исключительности Пушкина сближается по эпитету с пушкинским определением случая как «мощного, мгновенного орудия Провидения». В самом деле, ещё раз — что значит и почему — *мгновенная* исключительность? Это значит, что сам Пушкин хоть и явился, конечно, результатом какой-то литературной эволюции, но не простым «закономерным» её результатом, а *вспышкой*, солнечным взрывом, т. е., по-пушкински, в ходе литературных закономерностей он возник как счастливый случай. Это можно обосновать научно, филологически, а не оставить риторическим восклицанием; замечание Аверинцева и есть такое кратчайшее обоснование по близкому ему как филологу-классику признаку отношения к античности.

Есть стихотворение, в котором пушкинский европейский размах нагляден, и оно же, это стихотворение, даёт почувствовать, что такое Пушкин — заклинатель и властелин стихий. *В начале жизни школу помню я...*

Стихотворение живописует «начало жизни» — вероятно, лицейскую юность — как борьбу могучих духовных сил за душу отрока-поэта. Эти силы представлены такими символами, как

стоевский. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. 26. С. 146. Далее в ссылках на это издание в настоящей книге: *Достоевский*, том и страница).

[14] «Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше...» (*Гоголь*. Т. VIII. С. 381).

[15] *А. Блок*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 160.

школа и *сад*, за которыми — универсальные принципы: христианская школа и антично-языческий или же ренессансный сад. Сюжетный вектор пьесы таков, что отрок-герой *убегает из школы в сад* и там замирает перед кумирами античных богов. И там, в саду, пробуждается вдохновенье, рождается в нём поэт. Но и школа стоит за его спиной со своей незыблемой правдой. *И полные святыни словеса...*

Стихотворение это — один из камней преткновения в пушкинистской критике и выразительнейший пример удобопревратности интерпретаций, оказывающихся полярно обратными, в каждом случае с известными основаниями. Оно толкуется либо как чисто историческое — картинка из раннего Возрождения — и тогда локализуется в Италии, хотя никаких прямых итальянских реалий там нет, есть только терцины; было даже предположение, поддержанное как будто некоторыми черновыми строчками, что это стихотворение о молодом Данте[16]. Либо как автобиографическое — и тогда оно локализуется в Царском Селе. Это во-первых, а во-вторых, выраженный в нем духовный конфликт обязательно разрешается в ту или эту сторону. Либо движение сюжета стихотворения это исторически прогрессивное движение от средневековой церковной «школы» как исторически старого к освобождающейся античности как новому (Ренессанс), либо тот же сюжет, напротив, это духовное движение вспять от православной иконы (с которой отождествляется аллегория-символ величавой жены) к языческим идолам как олицетворению эстетического соблазна, и всё стихотворение это воспоминание о таком пережитом в отрочестве и сказавшемся далее на всём пути поэта могучем соблазне[17]. Второе толкование пушкиниста-священника примыкает к традиции пастырских толкований, открытых ещё в 1899 г. митрополитом Антонием Храповицким; что касается двух кумиров, составляющих фокус и точку высокого напряжения в тексте пьесы, то в понимании митрополита Антония собственно древнего, собственно античного в них ничего уже не осталось; они полностью переводятся *без остатка* на язык православного понимания как *бесы* — «демон гордыни и демон разврата»[18].

---

[16] *Д. Д. Благой.* Il Gran Padre (Пушкин и Данте) // *Д. Д. Благой.* Душа в заветной лире. М., 1979. С. 164.

[17] *Б. А. Васильев.* Духовный путь Пушкина. М., 1994. С. 177—190.

[18] *Митрополит Антоний.* О Пушкине. М., 1991. С. 7.

Другие два чудесные творенья
Влекли меня волшебною красой:
То были двух бесов изображенья.

Один (Дельфийский идол) лик младой —
Был гневен, полон гордости ужасной
И весь дышал он силой неземной.

Другой женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал —
Волшебный демон — лживый, но прекрасный.

Пред ними сам себя я забывал;
В груди младое сердце билось — холод
Бежал по мне и кудри подымал.

Уже замечено, что это у Пушкина формула творческого состояния: *И быстрый холод вдохновенья / Власы подъемлет на челе* — в стихотворении из той самой здесь описанной юности.

Да, но не прямо ли в тексте сказано: *То были двух бесов изображенья*? Пушкин внес этот резкий акцент в последний момент работы над текстом; вначале там стояло: *То были двух богов изображенья* (3, 866[19]). Тем самым он сделал подарок нынешнему благочестивому пушкиноведению, которое принимает прямо от Пушкина это сильное слово как пушкинскую оценку языческой красоты. Это действительно сильное и ударное слово в тексте, но Пушкин свой голос с ним не сливает. «Бесы» здесь названы как христианский псевдоним античных богов, и Пушкин эту ортодоксальную точку зрения, можно сказать, *цитирует*. Этим сильным словом два кумира здесь припечатаны, но ведь никак не исчерпаны — и, вопреки митрополиту Антонию, собственное их эллинское качество сияет из-под этой печати. И, припечатав, это слово здесь ничего не решает — не разрешает напряжения, а его создаёт. Неразрешённое напряжение между двумя мировыми силами и составляет стихотворение. Во внешней форме это выражено незамкнутостью повисшей рифмы в безостановочном беге терцин. Как очень часто у Пушкина, считать ли стихотворе-

[19] Здесь и всюду далее в этой книге отсылки к пушкинским текстам даются непосредственно в тексте статей с указанием тома и страницы Большого академического Полного собрания сочинений Пушкина в 17 т. (Изд-во АН СССР, 1935—1959).

ние незавершённым — это вопрос. Формальный признак незаконченности — отсутствие отдельно стоящего замыкающего стиха, как в заключении каждой песни «Комедии» Данте. У Пушкина в двух его «Подражаниях Данту» (пародийных) такой завершающий стих присутствует; но он отсутствует в нашем стихотворении, словно повисшем вместе с незамкнутой рифмой на открытом противоречии-напряжении. Но тем самым оно и кажется если не завершённым, то самодостаточным в соответствии со своим огромным смыслом.

Смысл же тот, что «в начале жизни» — не только жизни поэта, но и его поэзии — стояли универсальные впечатления, и переходы из школы в сад и обратно были для отрока путешествием по духовной истории европейского человечества. Из его христианской истории отрок-герой убегал в его античное прошлое, но исторически старое в свежем опыте нового человека являлось ему как живое и новое — та самая ещё живая античность, о которой писал Михайлов; древние статуи, замечал о стихотворении Гоголь, говорят ему «живей науки»[20]. Но и эта странная живость недвижных кумиров является как демоническое их свойство — это магическое присутствие языческой древности в христианском мире. И православное отношение к статуе как к языческой прелести в самом деле с силой звучит в этом самом — «бесов изображенья». Тема оживающей статуи подробно рассмотрена в пушкинистской критике, в отношении же к этому стихотворению — ужасно-прекрасный пушкинский Пётр из «Полтавы» ведь есть не что иное, как наша метаморфоза дельфийского идола — это было замечено Г. П. Федотовым[21]. «Кумир» недвижный и оживающий как обозначение языческой государственности — и как причина царского запрещения «Медного Всадника». Ужасно-прекрасный эллинский бог совершает свои превращения в русской истории — и вот оказывается, что вся противоречивая полнота Петра у Пушкина восходит к детскому впечатлению от кумиров сада[22].

---

[20] *Гоголь*. Т. VIII. С. 384.

[21] «Пусть ужасный лик Петра в “Полтаве” божествен ⟨...⟩ Но что это за божество? ⟨...⟩ Не Аполлон ли, раз навсегда смутивший воображение отрока-поэта?» (*Георгий Федотов*. Певец империи и свободы // Пушкин в русской философской критике. М.; СПб., 1999. С. 382).

[22] Имя второго беса характерно двоится для двух направлений пушкинистской мысли. Более академическому пушкиноведению проще

В общем, стихотворение это — *объём* — непримирённых огромных сил. Христианская школа и язычески-ренессансный сад. Если, в самом деле, это лицейская юность, то это о том, как историческим объёмом уже тогда наполнилась биография. И — по примеру стихотворения этого — и сам феномен Пушкина доступен только такому — объёмному пониманию. Поэтому несовместимые определения могут дать иногда такое объёмное понимание. Как, например, Константин Леонтьев возражал на речь Достоевского. Против Пушкина пушкинской речи Леонтьев выставил образ, совсем на него не похожий: проповедь Достоевского, так он сказал, неприложима «к многообразному — чувственному, воинственному, демонически-пышному гению Пушкина»[23]. К такому Пушкину просто не имеет отношения пушкинская утопия Достоевского.

Речь Достоевского открыла путь христианской пушкинистике уже нашего века, Леонтьев ему отвечал четырьмя языческими эпитетами. И нечто такое в них подчеркнул, от чего нам в Пушкине не уйти и что погашено в лике, выписанном Достоевским.

И вот такое резкое раздвоение обнаружилось в этом споре: *пророческое явление русского духа* — и *демонически-пышный гений*. Раздвоение, видимо, не беспочвенное настолько, что и сейчас, век спустя, два эти контрастные образа оспаривают друг друга в

видеть в нём Афродиту-Венеру (впрочем, и православному пониманию тоже: «демон разврата» митрополита Антония). Пушкинознанию мифологизирующему хочется видеть здесь Диониса-Вакха, на что наводит, кажется, эпитет «женообразный», мифологически и мистически точный, поскольку женственные черты Диониса (именно — «женообразные») — его характернейший мифологический признак (см.: *Ф. Ф. Зелинский*. Древне-греческая религия. Пг., 1918. С. 51; *А. Ф. Лосев*. Античная мифология. М., 1957. С. 151). Мережковский первый в 1896 г., наверное, не без Ницше, опознал Аполлона и Диониса в пушкинской паре («Пушкин в русской философской критике», с. 121). Если это так, то это значит, что Пушкин здесь в двуединой паре прямо, можно сказать, увидел будущую проблему европейской мысли задолго до Ницше и Вячеслава Иванова, увидел этот пластический парный образ в его «двуипостасном, нераздельном и неслиянном единстве» (*Вяч. Иванов*. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 217), увидел его как жгучий вопрос; этот факт ещё не оценен. Таким опознанием «двух бесов» проблемное напряжение пьесы ещё повышается. Но, наверное, опознание это навсегда остаётся открытым.

[23] *К. Леонтьев*. Восток, Россия и Славянство. М., 1996. С. 313.

нынешних спорах, в таких контрастных, к примеру, и по тому же, в общем, типу событиях нынешней пушкинистики, как, скажем, деятельность В. Непомнящего и книга Абрама Терца.

Гениальная формула Аполлона Григорьева, к которой надо теперь возвратиться, гениальна именно этим — своей объёмностью.

Стихии — вот важное слово, которое он этой формулой ввёл в национальную пушкинологию и от которой она никак не может потом отделаться — оно станет, например, лейтмотивным словом в выступлениях Блока и Цветаевой. *Стихии как органические силы жизни, которым даёт язык поэзия.* Два слова у Григорьева определяют отношение поэта к этим затопляющим и питающим его стихиям: *сочувствия* и *борьба*. Без «отзывчивости» (слово потом перейдёт от Григорьева к Достоевскому) к стихийным началам жизни (а они, по определению, — силы донравственного порядка или нравственно-непросветлённого, смешанного) и поэтических к ним «сочувствий» — творчества нет; равно его нет без поэтической же борьбы.

Эти стихии творчества представляют у Пушкина диапазон от первобытных природных в собственном смысле стихий до исторических и духовных сил и целых культурных миров, также требующих борьбы и одоления, *заклинания*, каковы в особенности сложившиеся блестящие, как говорит о них Григорьев, европейские идеалы, с которыми «мерялся силами» наш поэт (Байрон, Фауст и т. д.) — но и родные начала тоже: Пугачёв и Белкин как полюсы русской жизни — тоже стихии творчества.

За драматизацией картины следует её мифологизация. Когда теоретики символизма станут в начале нашего века выкликать Орфея как имя, благословляющее их движение, Вячеслав Иванов даст ему в статье 1912 г. определение, почти повторяющее григорьевское о Пушкине: «заклинатель хаоса и его освободитель в строе»[24]. Как для Вячеслава Иванова, так и для Аполлона Григорьева, как в Орфее, так и в Пушкине, определение говорит о магической силе поэта, покоряющей и цивилизующей в случае первопоэта древнего прежде всего стихии природные и хтонические (Аид), в случае первопоэта русского как «культурного героя Нового времени»[25] — прежде всего исторические и культур-

[24] *Вяч. Иванов.* Собр. соч. Т. III. Брюссель, 1979. С. 706.

[25] *М. Н. Виролайнен.* Культурный герой Нового времени // *М. Виролайнен.* Речь и молчание. С. 111.

ные. Но и первоначальные также в их причастности к человеческой истории и вечной с нею борьбе: как Орфей в походе аргонавтов усмирял волны, так Пушкин в «Медном Всаднике» их заклинал, а в двух строках:

Плеская шумною волной
В края своей ограды стройной

— дал весь объём своего стихийно-культурного космоса и своей поэтической личности, в том числе и как «певца империи и свободы», по Г. П. Федотову. Две пейзажные строки в завязке «Медного Всадника» заключают в себе всю драму поэмы, потому что живой человек (Евгений) гибнет, как между этими двумя строками, между стихиями волны и камня — державного города. Но та же пушкинская парадигма стихии и порядка, «натиска» (оппозиции по-европейски, бунта по-русски) и «отпора» работает у него на другом материале и в ином оценочном освещении — там, где он заинтересованно наблюдает чуждые русской жизни пружины европейской парламентской демократии:

Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый,
Пружины смелые гражданственности новой.

Помянутый уже Леонтьев любил цитировать это — но не как определение английского парламентаризма, а как формулу пушкинской гармонии, которую он видел как гармонию гераклитова типа — гармонию поэтической борьбы, а не мирного унисона; приписывание такой гармонии мирного унисона Пушкину он и оспаривал в речи Достоевского.

Аполлон Григорьев описывал пушкинские стихии, ведущие за поэта и с ним борьбу, как «силы страшные, дикие, необузданные», готовые растерзать[26]. В точности так, как был растерзан Орфей вакханками.

Если теперь вернуться к стихотворению «В начале жизни школу помню я...», то можно и его рассматривать как парадигму к григорьевской формуле. «Пушкин выносил в себе всё», — писал Григорьев[27]. Он выносил в себе со времён лицейской юности и

[26] *Аполлон Григорьев*. Литературная критика. С. 172.
[27] Там же. С. 168.

кумиров сада, «двух бесов изображенья», чтобы болдинской осенью их заклясть как творческую стихию своей поэзии. Но как заклясть? В стихотворении вопрос не решён и выбор не сделан, отрок смущён и как бы раздвоен. Отрок — меж двух огней, на растерзании, он заклял их как *бесов*, но только создал тем напряжение, остающееся неразрешённым. Как заклясть поэтически? Это в силах не отрока, а поэта. В его силах подняться над ярким чувственным впечатлением и ввести его в духовный горизонт; организовать во внутреннем мире встречу миров исторических — двух культурных эонов — и взвесить спор, не решая его.

Так он в болдинском стихотворении заклинал мировые духовные силы. И тогда же в болдинской поэме — грозные силы родной истории, пробуждающиеся в самом поэте. Это у Пушкина редкое место, где внутренний механизм овладения и заклятия обнажён — XI—XII строфы «Домика в Коломне».

Мне стало грустно: на высокий дом
Глядел я косо. Если в эту пору
Пожар его бы охватил кругом,
То моему б озлобленному взору
Приятно было пламя. Странным сном
Бывает сердце полно; много вздору
Приходит нам на ум, когда бредём
Одни или с товарищем вдвоём.

Тогда блажен, кто крепко словом правит
И держит мысль на привязи свою,
Кто в сердце усыпляет или давит
Мгновенно прошипевшую змию...

Высокий каменный дом вырос на месте сметённого цивилизацией домика в Коломне, и вот какое мстительное чувство давить приходится. О связи этого места с разбойно-пожарно-революционными мотивами русской литературы мне случалось писать[28]: непосредственно вспыхнувшее переживание автора сродни пугачёвской стихии русского бунта и способно смыкаться с ней; в движении литературы оно отзовётся пожарными сценами «Бесов» (уже не Пушкина — Достоевского), а в потенции по-

[28] *С. Г. Бочаров*. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 187—190.

ведёт к «мировому пожару» Блока, отдавшегося, по его признанию, стихии в своей поэме. *Запирайте етажи...* — обращено ведь как раз к высоким каменным домам. Так что странное и внезапное грозное место в шутливой поэме уводит к большому контексту — не только пушкинскому, но русскому историческому, и обнажает те самые, по Григорьеву, «сочувствия» и «борьбу». Как писал об этом месте «Домика в Коломне» Роман Якобсон, огонь, который тушит здесь в своей душе поэт, — это «огонь, с которым жила поэзия Пушкина»[29].

Заклинатель и властелин многообразных стихий — это определение кажется слишком эффектным чуть ли даже не какой-то эстрадной эффектностью, но оно же кажется конгениальным Пушкину. Конгениальным тем динамизмом и драматизмом, с какими в нём передаются не гладкие свойства поэзии Пушкина, а та борьба, какая её составляла.

1999

[29] *Роман Якобсон*. Работы по поэтике. М., 1987. С. 240.

«ФОРМА ПЛАНА»

Примечание 2003 г. к статье 1965-го. Эта статья была написана в 1965 г. для будущей книги «Поэтика Пушкина» (1974), но почему-то потом в неё не вошла. Почему-то потом она вообще никуда не вошла: дважды, в 1985 и 1999, я собирал свои книги работ за разные годы и мог включить «Форму плана», но почему-то, опять же, не захотелось. Так статья и осталась единственный раз напечатанной в 1967-м в «Вопросах литературы», № 12. Мне казалась потом она сухо и жёстко написанной — «форма плана» словно голый сухой чертёж. В том, что я пробовал писать об «Онегине» после, мне хотелось этот теоретический остов одеть стилистической плотью, и эти онегинские этюды более поздние («Стилистический мир романа», «О возможном сюжете») отодвинули старый текст как черновой набросок. Но недавно, получив предложение от петербургской «Азбуки» перепечатать его в томе разных работ о романе в стихах (проект, очевидно, не состоявшийся), я согласился охотно. Всё же он что-то выразил тогда, в те 60-е, которые были ведь поворотом не только политическим в нашей истории. Всё совершалось синхронно вместе в истории и в филологии. Помню, как вышла статья, и вскоре я побежал в библиотеку искать статью неизвестного мне тогда Ю. Н. Чумакова о составе текста «Евгения Онегина» в журнале «Русский язык в киргизской школе» за 1969 г.; в статье были понимающие ссылки на мою «Форму плана», и я почувствовал отклик и что, наверное, это было не зря. И вот теперь, десятилетия спустя, Юрий Николаевич Чумаков пишет очерк истории интерпретации «Е. О.» от Белинского до наших дней и там говорит про 60-е годы как про эпоху особую именно в пушкинознании и в онегиноведении прежде всего (см.: *Юрий Чумаков*. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999) — и ссылается в подтверждение на онегинские статьи И. М. Семенко, первые онегинские работы Ю. М. Лотмана тех лет и на мою «Форму плана»; надо, конечно, восполнить этот ряд выступлением самого Чумакова на исходе десятилетия. Время нового взгляда на Пушкина, поворота внимания открывалось тогда, в середине 60-х. А именно: на смену социологической эпохе и разрозненным сопоставлениям кусков романа с внешней действительностью приходила поэтика, и с ней — имманентное пони-

мание пушкинского романа как организма. Наверное, этот поворот к имманентному узрению внутреннего устройства романа как организма сказался и в той моей статье. Надо было начать рассматривать онегинский мир изнутри, чем всё-таки пушкинознание неохотно занималось. Попытка была сродни тогда же начавшимся поискам структуральной поэтики, но сразу же рядом с нею наметились и иные, соседние, параллельные русла исканий — поэтики исторической и, скажем самонадеянно, феноменологической. Исторической поэтикой в «Форме плана» пока и не пахнет, но влечение к чему-то вроде феноменологического анализа, сработанного достаточно кустарными и топорными средствами, вероятно, имело здесь место. Хотелось вместе филологического и бытийного чтения пушкинского романа. Хотелось увидеть его не только как поэтический текст, но и как некий онтологический универсум, «модель мироустройства» (как скажет позже о нём уже упомянутый Чумаков). Вот то, что я могу сегодня сказать в оправдание повторной публикации давней статьи.

7 февраля 2003

Пушкин писал: «единый плод Ада есть уже плод высокого гения» (11, 42).

Пушкин заметил это, когда в Михайловском строил дальше начатый на юге роман в стихах. *Я думал уж о форме плана / И как героя назову...* — тогда ещё, в Одессе, было сказано в завершение первой главы. Буквально это относилось как будто к другому замыслу, ироническому, классической *поэмы песен в двадцать пять*, мимо которого и вместо которого поэт сейчас начинает свой неклассический роман. Но, конечно, именно о его форме плана он и думал, а как назвать героя и героиню, прямо в тексте и размышлял. Посылая из Михайловского в печать ту же первую главу, он говорил в предисловии к ней: «Всякой волен судить о плане целого романа, прочитав первую главу оного» (6, 638). План целого романа строился постепенно в ходе его рождения на протяжении лет — и в то же время в каком-то виде он роману предшествовал как предварительная стратегическая задача. Завершало же весь роман, уже в Болдине, знаменитое ретроспективное признание о *дали свободного романа* когда-то в начале пути. В беловой рукописи знаменитой строки, однако, был вариант: *И план свободного романа / Я сквозъ магический кристал / Ещё неясно различал* (6, 636). Пушкин зачеркнул «план» и поставил «даль». Замена, можно сказать, интересная теоретически. Названы на месте одна другой две творческие силы, которые одновременно и непрерывно действовали при многолетнем формировании

свободного романа. *Даль* — это его открытый сюжет, в дали не видно конца. *План* — это целостный образ, предусматривающий завершение, план предварительно охватывает как бы контур будущего романа и предусматривает известную цель сюжетного движения; план телеологичен как предварительная программа и стратегическая концепция. Ещё неясно, но автор в начале романа уже его различал.

Единый план пушкинского романа в стихах есть уже плод высокого гения. Это, можно сказать, наиболее общая мысль романа. И что здесь важно: он не только осуществлён в романе, но и рассмотрен автором прямо в тексте его. Перед нами самосознание литературы в начале её большого пути, притом самосознание литературы в её собственной форме, пластически воплощённое как архитектоника, план. Поэтическая постройка «Онегина» содержит своего рода теорию романа (и пушкинскую теорию литературы вообще) — не как отвлечённую систему, а как живое созерцание. Это «теория» в изначальном греческом понятии (зрелище, созерцание, умозрение). Попробуем же предаться и мы подобному созерцанию «формы плана» пушкинского романа.

1

В заключительных стихах первой главы «Евгения Онегина» поэт изображает себя проверяющим свою работу:

Пересмотрел всё это строго;
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу...

Это признание напоминает об эпизоде, пересказанном в воспоминаниях Катенина о Пушкине. Катенин, когда Пушкин ему читал «Руслана и Людмилу», нашёл в поэме много «несообразностей» и, удивляясь, спрашивал поэта, «над кем он шутит?». «Он бесспорно согласился, что дело не хорошо, но не придумав ничего лучшего, оставил как есть, в надежде, что никто не заметит, и просил меня никому не сказывать»[1]. Этот эпизод теперь словно изображён в «Онегине»; но Пушкин играл в разговоре с Катениным, и теперь он вводит эту игру в роман. Он изображает

[1] Литературное наследство. Т. 16—18. М., 1934. С. 636.

нам самокритику автора, который почему-то не хочет исправить противоречия своего труда, хотя видит их хорошо. Наивного автора изображает автор отнюдь не наивный и в высшей мере самосознательный как художник; и этот автор романа сам таким способом указывает нам противоречия в собственном тексте, обращает наше внимание, почти демонстрирует их. Отказываясь «исправить», он внушает нам взгляд на эти противоречия как на что-то более серьёзное и неустранимое, чем только ошибки авторской субъективности. Автор знает, что дело здесь не решить «исправлением недостатков»[2].

В тексте первой главы, если его прочитать «критически», *пересмотреть всё это строго*, вслед за поэтом, мы в самом деле заметим *противоречия*. Определения и характеристики в разных местах главы как будто друг с другом не согласованы. Вот строфа, рассказывающая о дружбе условного «я» с Онегиным: *Я был озлоблен, он угрюм*. Два эти образа очевидно «не вяжутся» с образами «я» и Онегина, какие очерчены по соседству. После лёгкого и как бы поверхностного в самой интонации описания *молодого повесы*, *философа в осьмнадцать лет* и *почётного гражданина кулис* немотивированно и неожиданно возникают «черты» Онегина, которые «нравились» другу-автору: *Мечтам невольная преданность, / Неподражательная странность / И резкий, охлаждённый ум*. Онегин противоречит себе, и он не только не равен себе, но, кажется, не имеет связи с самим собой. Ряд определений в эпизоде «дружбы» — обратное отражение первоначальных определений Онегина: роковое *Страстей игру мы знали оба* соответствует контрастно и несовместимо *науке страсти нежной*, строка *И злости мрачных эпиграмм* — строке *Огнём нежданных эпиграмм*. Это Онегин «с разных сторон», аспекты Онегина, наблюдаемые с различных позиций. Определения «с разных сторон» ощутимо не сведены воедино; их нельзя сложить, присоединить друг к другу, «дополнить» одно другим и так составить единое представление об Онегине: например, положить рядом в единой рамке и совместить *науку страсти нежной* и *страстей игру*; логика противоречия, по которой они соотносятся, отрицает формальную логи-

---

[2] В недавней статье «Художественная структура “Евгения Онегина”» Ю. Лотман рассматривает «противоречия» в тексте романа как «художественно значимый структурный элемент» (Учён. зап. Тартуского ун-та. 1966. Вып. 184. С. 7).

ку соединения «черт». Единство пушкинского героя другого порядка, чем единство «статического героя», против которого в свое время хорошо писал Ю. Тынянов.

Я — партнёр Онегина в сцене дружбы — тоже не представляет статического единства. *Я*, который *озлоблен*, открыто не равен тому, кто воскликнул: *Прелестны, милые друзья! Я*, который «озлоблен», замкнут в своей озлобленности и полностью слит с партнёром, который *угрюм* и замкнут в своей угрюмости; эта тонкая дифференциация оттенков только подчёркивает единство тона. *Томила жизнь обоих нас; / В обоих сердца жар угас; / Обоих ожидала злоба...* — в этой картине совсем забыта, исключена та *разность между Онегиным и мной*, которую, как оказывается в конце главы, *всегда* рад заметить *я*.

В первой главе «Онегина» парадоксально даны и герой, и образ *я*, и их взаимное отношение. Но отношение *я* и Онегина ещё по-особому парадоксально: отношение то ли двух персонажей — «приятелей» (как в строфах о «дружбе»), то ли автора и героя романа. Эмпирически замечаемые в тексте первой главы «противоречия» («замеченные» самим поэтом, будто бы необдуманно их допустившим, а не сознательно их построившим) ведут нас к такому противоречию, которое проникает весь план романа «Евгений Онегин» и представляет в его композиции «узел».

2

Узел завязан уже во второй строфе, где Онегина представляют читателю. *С героем моего романа / Без предисловий, сей же час / Позвольте познакомить вас: / Онегин, добрый мой приятель, / Родился на брегах Невы...* Инерция гладкого восприятия пушкинского стиха маскирует противоречие этих строк; однако посмотрим: здесь дважды рядом автор ориентируется по отношению к герою совсем не одинаковым образом. Здесь же и непременный третий член отношения — читатель, к которому это обращено и который в следующих строках является так же двойственно — как читатель романа и вместе с тем на общей с героем романа почве: *Где, может быть, родились вы, / Или блистали, мой читатель; / Там некогда гулял и я...*

Онегин *родился*, читатель *блистал*, *я* (автор) *гулял* — все трое сошлись в той же самой действительности, в одном измерении, рядом. *Мой* приятель — герой *моего* романа: «в то же время» и «в

том же месте». Связующее все элементы картины местоимение «мой» устанавливает это единое измерение, строит общую плоскость; но то же местоимение разводит по разным плоскостям и мирам. Ведь *мой герой* никак не то же, что *мой приятель*. Это общее «мой» относит к одному источнику эти два отношения и одновременно распределяет их в разных сферах. Онегин для Пушкина существует как *мой герой, мой Евгений*: он принадлежит поэту как творение принадлежит творцу, произведение автору, он неразрывен с поэтом как образ его сознания, его духовное порождение. *Мой приятель* — это другая фигура рядом со «мной» в окружающем материальном мире.

Если исследователи «Онегина» справедливо считают, что *я* романа, *приятель* Онегина — это лицо, не равное автору, образ романа, и его не следует смешивать с Пушкиным, то, с другой стороны, противоречие именно заключается в том, что этот же *я* отождествлён, совмещён и смешан, представлен как автор романа. Отношение «автор — герой» отождествляется с отношением *я — приятель*: словно четыре лица из двух, мир в квадрате, два ряда, парадоксально совпавшие в один. В самом деле, действительность, в которой встречаются автор, герой и читатель, — действительность фантастическая, хотя и географически точно помечена *на брегах Невы* и о ней рассказано в бытовом разговорном тоне. Действительность эта — гибрид: мир, в котором пишут роман и читают его, смешался с «миром» романа; исчезла рама, граница миров, изображение жизни смешалось с жизнью.

Но не забудем: *Противоречий очень много*, — и среди них, едва мы откроем «Онегина», впечатление от второй строфы. Этот отождествлённый сдвоенный мир являет противоречие, источник которого — подобие романа действительности, «художественный мир» в романе. По-видимому, в «мире» романа мы можем найти всё то, что в мире, «с которого пишут» роман, он расположен на тех же *брегах Невы*. По-видимому, можно поэтому их совместить, эти два плана, наложить друг на друга до их совпадения в каждой точке. Естественная мотивировка такого отождествления — единство личности *я*, человека и автора вместе, который может равно сказать: *мой приятель, мой герой, мой читатель*. Именно личность художника сама по себе и сама в себе совмещает два мира, два опыта, которые всякий другой человек — *читатель* — переживает уже совершенно раздельно: литературу и жизнь. Единство романа «Евгений Онегин» — это единство

автора; это, можно сказать, «роман автора», уже внутри которого заключён «роман героев», Онегина и Татьяны. Этот первый в русской литературе сознательный, «настоящий» роман — ещё не обычный роман героев «в третьем лице»; речь о героях «в третьем лице» здесь окружена и словно бы предопределена речью «в первом лице», исходящей из *я*; эта лирическая предпосылка сразу заявлена композицией притяжательных местоимений первого лица, регулирующих внутренние отношения романа как «мои» отношения. Лирика пушкинского романа — не в «лирических отступлениях» (во всяком случае, не главным образом в них), не на периферии или в отдельных участках, но прежде всего в основании целого, в этой универсальной роли местоимения *мой*, в том, как охвачен эпос героев образом авторского сознания. «Евгений Онегин» — «не роман, а роман в стихах — дьявольская разница»: вот чрезвычайно важное уточнение, имеющее в виду не только факт стихотворной речи, но принципиальное структурное отличие от прозаического романа «в третьем лице». «Роман в стихах» — «дополнительная» характеристика, органически отвечающая «дополнительному» качеству «Евгения Онегина» как романа; форма романа в стихах отвечает лирической предпосылке эпоса третьих лиц, тому «первичному» отношению в первом лице, которое опосредует отношения изображённого «мира» романа героев.

В «Онегине» нам не дано забыть об авторе за героями, и объективность романа обращена постоянно в образ сознания, воображаемую реальность. *Прости ж и ты, мой спутник странный*, — Онегин, которого автор вдруг решает оставить *в минуту, злую для него*, хотя и не умер в сюжете романа, лишь остановленном в этой решительной точке, на наших глазах обращается в поэтическую тень и в самом деле прекращает своё существование вместе с концом романа, о начале которого, «рождении», столь же духовном, когда-то, поэт вспоминает тут же: *С тех пор, как юная Татьяна / И с ней Онегин в смутном сне / Явилися впервые мне...* Опять *противоречий очень много* (уже в итоге всего): *спутника странного* с житейским *добрым приятелем*, *моего* идеального с *моим* бытовым.

«Евгений Онегин» изображает сознание автора, универсальную сферу, объединяющую миры действительности и «второй действительности» — романа. Сознание *я* — человеческое созна-

ние, со множеством эмпирических и случайных черт, как у всякого человека; и оно же — сознание необычное, сознание-демиург, обладающее особой силой словно удваивать жизнь и творить её заново. Сознание автора отражает тот внешний мир, в котором пребывает «моё» человеческое «я», и в то же время воображает повторно мир, изобретает роман. Этот процесс «удвоения» жизни и переживания той и другой как *моей* для поэта — на наших глазах в «Онегине». Пушкин, можно сказать, изображает теоретическую проблему в живом человеческом виде, строя роман как образ сознания автора; эта проблема — отношение романа и мира. Сознание романиста в своей непосредственности является живым таким отношением.

Пушкин изображает сознание «поэта действительности», как он определил себя сам[3]: роман как будто бы совпадает с действительностью, повторяя её. «Мир» романа как будто бы то же, что мир вокруг, они двойники, и эти две плоскости проецируются одна на другую и совмещаются. Свои два опыта автор неразличимо даёт как *мои*, единым планом в единстве *я* рисуя два отношения к миру. И вот *герой моего романа* и *мой приятель* — одно лицо. Но этот мир совмещает несовместимое: он фантастичен, хотя он кажется натуральным. В несовместимых позициях оказываются автор романа и *я* — двойник, лицо из романа, *приятель*, который *озлоблен*, и пр. Такую картину являет отождествление «мира» и мира, романа и жизни, естественно мотивированное единством личности *я* — человека и автора вместе. Но это единство — живое противоречие (живое не фигурально, а прямо в виде живого *я*), и оно плодит *противоречия* в тексте, те самые, что «замечает» поэт в заключение первой главы. Композиция Пушкина изображает единство и противоречие романа и жизни как внутреннее единство и противоречие особой личности — автора. «Поэзия действительности» отождествляет себя с действительностью на страницах «Онегина», роман, подобный жизни, будто бы сознаёт себя прямо жизнью, поэт существует уже в двух мирах как в одном, но неожиданно для наивного реализма совмещённая эта реальность показывает себя нереальной и невозможной; смешанный мир *на брегах Невы* — фантастический «мир в квадрате», и он раздваивается в наших глазах; раз-

---

[3] В статье без подписи об альманахе «Денница», перелагая отзыв И. Киреевского (11, 104).

деляются как «две вещи несовместные», как два нетождественных отношения — *герой моего романа* и *добрый мой приятель*. Миры разделяются внутри единого *я* поэта: отождествляя своё сознание автора и своё бытиё человека, он сам с собой оказался в несовместимом противоречии, он должен физически раздвоиться, чтобы быть верным этому тождеству. Смешение миров, отождествление романа и жизни (изображённое сознание автора — наивного реалиста) становится сознательным разграничением у настоящего автора романа «Евгений Онегин», Пушкина, «поэта действительности».

Роман открывается внутренним монологом: *Так думал молодой повеса*. Сразу, *без предисловий*, мы в его мире и вместе с ним, в его «внутреннем мире» даже. Но тотчас же во второй строфе заплетается узел противоречий, и нам представлен *герой моего романа* — как будто бы в той же плоскости то же лицо, однако он явлен нам по-другому. Уже мы не вместе с ним и видим его из другой действительности как героя романа. Автор снова объединяет и смешивает, но через это как раз разделяет и раздвигает, строит дистанцию именно там, где, кажется, совсем потерял её. Мы в независимом мире «внутри», вместе с его людьми, не знающими о творении и творце, и даже автор «гуляет» по этому миру его персонажем, и мы вне этого мира вместе с его создателем, на космической позиции по отношению к этому миру. Замкнутый образ мира в романе плюс образ романа: эти два плана вместе — единый план романа в стихах. Роман героев изображает их жизнь, и он же изображён как роман. Мы прочитываем подряд:

В начале нашего романа,
В глухой, далёкой стороне...

Где имело место событие, о котором здесь вспоминают? Нам отвечают два параллельных стиха, лишь совокупно дающих пушкинский образ пространства в «Онегине». *В глухой стороне, в начале романа* — одно событие, точно локализованное в одном-единственном месте, однако в разных мирах. *В глухой, далёкой стороне* взято в рамку первым стихом; мы их читаем следом один за другим, а «видим» один в другом, один сквозь другой. И так «Евгений Онегин» в целом: мы видим роман сквозь образ романа.

Итак, роман героев не равен роману Пушкина, их границы не совпадают. Роман Пушкина «больше» (или «шире») романа

героев: образ мира в романе «в третьем лице» объемлется образом сознания автора «в первом лице». Этот «плюс» к роману героев именуют обычно «отступлениями», следом за словом автора в тексте (5, XL); между тем, мы видели, это в известном смысле первоэлемент романа Пушкина, первичная реальность его. *Речь «от автора», образ «в первом лице» не отступает от главного в сторону, но обступает со всех сторон.* Роман Онегина сразу показан как *мой* роман, Онегин — как *мой* герой. Это универсальное *мой* — предпосылка всего, чем наполнен «Евгений Онегин»; всё, что сюда из мира вошло, вовлечено этим личным *моим* отношением, помечено первым лицом, является с этим знаком. *Мои богини! что вы? где вы?*, *Я шлюсь на вас, мои поэты*, *Весна моих промчалась дней*, *Нет, не пошла Москва моя*: все первые лица из одного источника и ведут к одному центру и этим равны друг другу. Но в то же время они не равны: *герой моего романа — добрый мой приятель*. От единого центра эти *мои* отношения разно направлены в окружающий человеческий мир или же в «мир» романа. Переходами первого лица и строится разноплановая композиция романа в стихах. Г. О. Винокур писал, вспоминая формулу об «энциклопедии русской жизни» Белинского: «Но в этой энциклопедии все отделы подписаны одним и тем же именем, и потому для неё понадобилась необычная и специфическая форма. Эта форма должна была позволить автору не только в м е с т и т ь весь его материал в одну общую раму, но также с о в м е с т и т ь различные пласты этого материала и р а з м е с т и т ь его надлежащим образом в соответствии с замыслом»[4].

Нам надо ближе теперь рассмотреть, как материал совмещён и размещён «в одной общей раме». Парадоксальный смешанный мир, который сложился уже во второй строфе и тут же стал разделяться, и в целом плане романа членится и распадается, чтобы снова отождествляться, объединяться в целое; членится сплошное повествование, бегущее непрерывно. Сложность пушкинской композиции — в одновременности чувства единства и несовместности; несовпадающие реальности скрываются в том, что можно на материале романа определить однозначно как «мир», «действительность», «я»; структура их образов неоднородна, раз-

[4] *Г. Винокур.* Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. ст. ГИХЛ. М., 1941. С. 172; *Он же.* Филологические исследования. М.: Наука, 1990. С. 160.

норечива. В сплошной действительности, представленной Пушкиным, нам различается не одна, а, пожалуй, несколько неоднородных «действительностей» (и им соответствующих повествовательных рядов в одном непрерывном повествовании), переходящих одна в другую, парадоксально соотнесённых. Их можно было бы условно определить как «действительность Онегина» (роман героев, в собственном смысле роман), «действительность *я*» (человеческий опыт *я*, его лирика, «отступления»), наконец, «действительность автора», пишущего роман. Эти действительности «продолжают» одна другую, так что человеческий опыт *я* совмещается с действительностью Онегина, а в свою очередь *я* естественно совмещается с автором. Результат, однако, парадоксален: образовавшийся из этого совмещения планов единый план и есть тот несовместимый мир, который мы созерцаем уже во второй строфе. Мир, где живут герои романа и здесь же пишется этот роман, — в той же самой одной общей плоскости.

В давней статье В. Шкловский писал об идее «одного остроумного художника» иллюстрировать в романе Пушкина не сюжет Онегина и Татьяны, а главным образом «отступления»: «...с точки зрения композиционной это будет правильно»[5]. Однако именно с точки зрения композиционной это будет так же односторонне (вероятно, всё-таки более односторонне), как иллюстрировать только сюжет героев. Для В. Шкловского в той статье собственно композиционная роль принадлежит у Пушкина «отступлениям», перебивающим роман героя с Татьяной и показывающим конструкцию вместо наивного переживания «жизни», показывающим эту изображённую жизнь как лишь «материал для сюжетного оформления». Но «жизнь» романа сама по себе уже есть композиция и как таковая участвует в более общей у Пушкина композиции целого; она соотносится с областью «отступлений», а они ведь тоже являются «жизнью»; целая композиция возникает из этого отношения планов. Мысленно зримый эквивалент композиции этой — как будто двустворчатая развёрнутая картина, диптих, дающий нам обозреть «расщеплённую двойную действительность»[6] в параллельном созерцании и взаимосравнении планов. Так что читающее сознание «смотрит» на две стороны от композиционной оси — мы видим героев в их

[5] *В. Шкловский*. О теории прозы. М.; Л.: Круг, 1925. С. 161.
[6] *А. В. Чичерин*. Идеи и стиль. М.: Советский писатель, 1965. С. 110.

ситуациях, а рядом параллельной серией кадров: *я* бродит у моря и ждёт погоды, сходится *при разъезде на крыльце с семинаристом в жёлтой шале иль с академиком в чепце*, пишет в *уездной барышни альбом*, душит трагедией в углу, доволен, въезжая в Москву, и пр. «С точки зрения композиционной» интересно и важно, как переходят одна в другую эта действительность *я* и изображённая «жизнь» романа героев — продолжает одна другую в едином мире или они взаимно относятся как-то иначе и их не соединить в одном измерении.

Кажется по всему, что Онегин и *я* измерены одними предметами, присутствуют вместе в мире; действительность *я* и роман героев приравнены, совмещены в одной общей плоскости.

Вот, например, из множества случаев такого приравнивания масштабов: *Так люди (первый каюсь я) / От делать нечего друзья* — заключение из рассказа о том, как сошлись Онегин и Ленский. Всё время это сугубо частное *я* меряется с действительностью героев, оказываясь «внутри». *Я* по разным разрозненным случаям является нам своими отдельными эмпирическими состояниями: ***Я помню** море пред грозою, **Я знал** красавиц недоступных, Я русской речи **не люблю**, Ах, братцы! **как я был доволен***; среди них моментальное «фотографическое» отражение жизненных обстоятельств поэта в то самое время, когда это пишется, синхронность строки и жизни, совпадение образа *я* и Пушкина 1823 года, в Одессе, с его будущей жизнью, такой же открытой и неизвестной, свободной в возможностях, как неизвестна, открыта и впереди туманна *даль свободного романа*, только что начатого:

Придёт ли час моей свободы?
Пора, пора! — взываю к ней;
Брожу над морем, жду погоды,
Маню ветрила кораблей.

Эта лирика *я* в романе куда эмпиричнее, необобщённее, чем собственно лирика Пушкина. Читатели из близкого личного круга склонны были, особенно поначалу, именно так эмпирически воспринимать роман в стихах как личное отражение автора, звук его голоса: «Кроме прелестных стихов, я нашёл тут тебя самого, твой разговор, твою весёлость и вспомнил наши казармы в Милионной» (Катенин Пушкину 9 мая 1825: 13, 169). Вяземский писал А. Тургеневу уже в 1828 году: «“Онегин” хорош Пушки-

ным, но, как создание, оно слабо»[7]. Приятели-литераторы читают роман, словно слишком близко смотрят картину. В самом деле «Онегину» свойственна «живописность» — в том смысле, что мы будем иначе воспринимать его, «то приближаясь, то отходя», и эмпирические «мазки», «движения кисти» обратятся в «создание» на дистанции. В плане «создания» именно так огромной дистанцией обусловлена лирика *я*, личное отражение *самого Александра Пушкина*. Личное эмпирическое далеко не тождественно творческому сознанию автора, и непосредственность *я* весьма опосредована дистанцией.

Итак, опыт *я* как будто укладывается с опытом персонажей в одной действительности. *Я* рассказывает «историю» по личным воспоминаниям и общим впечатлениям; но, собственно говоря, лишь в первой главе это так. Уже начиная с главы второй тон рассказчика не может быть оправдан положением свидетеля, очевидца; но тон присутствующего продолжается и вне этой мотивировки: *Но Ленский, не имев* ***конечно*** */ Охоты узы брака несть*... По-прежнему и до конца «автор присутствует в романе среди своих героев»[8], но человеческое присутствие обращается в идеальное соприсутствие автора. Рассказчик, который видит и слышит, становится автором, который знает, но автор в себе сохраняет того же рассказчика. Словом, не прекращается до конца колебание, удвоение мира, его пространства и всех его отношений. Колеблется непрестанно позиция *я*, и амплитуда её колебаний заключена между эмпирическим первым лицом — *приятелем* и рассказчиком в одном масштабе и в рост с персонажами, или частным человеческим Пушкиным — и Пушкиным-духовидцем, творцом, сознанием автора, всё объявшим, и в том числе это малое *я*.

Автор противоречит *приятелю*, мы помним, уже во второй строфе. Модификации *я* все представлены сразу в первой главе, все переходы и превращения в этой широкой рамке: приятель, лицо при герое — самостоятельная жизнь, «отступления» — автор, пишущий *эту книгу*. *Изображу ль в картине верной / Уединенный кабинет*..., *Описывать моё же дело*... — вот явления автора на месте другой ипостаси. Он не только описывает, но обсуждает

[7] Архив братьев Тургеневых. Вып. VI. СПб., 1921. С. 65.

[8] *М. А. Рыбникова*. Автор в «Евгении Онегине» // *М. А. Рыбникова*. По вопросам композиции. М., 1924. С. 22.

здесь же свою работу: *Что уж и так мой бедный слог / Пестреть гораздо б меньше мог..., Противоречий очень много...* Эти обсуждения профессиональных забот выглядят столь же случайными, эмпирическими, мгновенными, дневниковыми, как человеческая лирика *я*. И это всё как будто в том же ряду, что дружба с Онегиным, ибо поддерживается единство *я*. В самом деле, поэт продолжает естественно человека, «действительность автора» продолжает «действительность *я*»: воспоминание женских ножек или трудности с рифмой идут рядом и смешиваются в опыте *я*. Дела поэтические и профессиональные даны нарочно в общем ряду *моей* жизни: вместе *служенье муз* и «отрасль честной промышленности». Поэт «окружён» человеком, определяется в человеческой среде, и настоящему автору для сложной композиции целого нужна именно эта композиция *я*: нужны переходы жизни с поэзией и человека с поэтом.

На переходах этих основана композиция Пушкина. Как мы видим, для Пушкина была задачей не внешнего упорядочения, но внутренней организации смысла та задача распределения материала, о которой писал Г. Винокур: как *совместить* и как *разместить* материал романа в планах его композиции. Область *я*, человеческий опыт *я* продолжает роман героев, совмещается с ним как та же действительность; в свою очередь, автор естественно продолжает *я*-человека. Но это распространение мира в одной общей плоскости даёт неожиданный («нелогический») результат: жизнь и работа автора не могут лечь в одной плоскости с жизнью героев романа этого автора.

Но, значит, и человеческая действительность *я*, его общие впечатления с героем романа, его *отступления* — это тоже другой порядок, несовместный с порядком Онегина, раз тождественны *я* и автор романа. *Я* вместе с Онегиным в том же ряду и *я* — автор Онегина: самопротиворечивое, парадоксальное *я*. Но тогда противоречивы и двойственны все предметы, которые здесь обусловлены как *мои*: все эти общие вещи, из которых построен единый у автора и героя мир, — театр, деревня, красавицы, аи и бордо и пр. «Расщеплённая двойная действительность» возникает не просто из разного отношения ко всему этому *я* и Онегина; эти простые вещи сами по себе являют «расщеплённую двойную действительность», поскольку отношения к ним героя и автора не помещаются рядом в одном измерении, и скреплён-

ный общностью этих предметов мир двоится на человеческий мир, в котором присутствует автор, и «мир» романа героев. Автор не из той же действительности вспоминает аи и бордо, когда описывает обед Онегина с Ленским. Общий предметный мир вокруг Онегина и в отступлениях *я* — это предметы-«прототипы» и их двойники в романе. Автор пересаживает предметы из своего житейского опыта в роман, помещает их в новую композицию, строит из этой предметности новый подобный мир. Предметность «Онегина» — одновременно жизненная среда и строительный материал. Вещи как будто совсем не меняются, переходя из окружения автора в окружение героя романа, и эта тождественность многих отдельных предметов возбуждает вопрос о тождественности, однородности либо несовместимости, разнородности этих миров в их целом. В композиции «Евгения Онегина» роман героев, особый замкнутый мир, охвачен сознанием автора, в котором роман незамкнут, открыт, его границы подвижны, он возобновляется и возрастает из жизни, и материал превращается в новую «жизнь» — то ли двойник настоящей, то ли действительно новое, духовное прибавление к ней.

Одно из очень интересных мест «перехода действительностей» в композиции «Евгения Онегина» — знаменитое заявление (неожиданное после картины слияния в «дружбе») про *разность между Онегиным и мной*:

Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт,
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом.

По первой видимости, здесь речь идёт о психологическом различии между приятелями, их разном взгляде на деревенскую жизнь: повод для этого размышления. Но постепенно, строка за строкой, оно смещается из плоскости жизни в плоскость отношения литературы и жизни, автора и героя: *Писать поэмы о другом.*

В этом ином повороте понятия о *разности* и о *другом* имеют уже иное значение. Речь идет об особой проблеме «другого» — о собственно литературной проблеме. Имя Байрона — это отметка об эволюции Пушкина, столь стремительной, после романтических первых поэм, где автор не мог помыслить другого иначе, как только другое «я»: было именно *невозможно писать поэмы о другом*.

В строках о *разности* этот другой уже не рядом со «мной», но *я* обратился в *другого*. Два субъекта эти нельзя уже сопоставить как двух людей, нельзя их *сличить*. Поэтическое *я* переходит в объективность романа, обращается, становится ею и пребывает в этом другом объективном мире уже совершенно иначе, в качестве автора, нежели в практическом мире это *я* присутствует человеком. Позиция автора в мире романа принципиально несопоставима с какой угодно человеческой позицией в мире практическом; позиция автора истинно объективная, позиция целого. Автор равен целому созданного им мира, но не может быть равен целому мира, кто бы он ни был, один человек и, соответственно, не равен целому мира романа какой угодно его герой, Онегин не равен автору. В этом смысл размышления о *разности*, в процессе которого отношение двух друзей переходит в отношение автора с самим собой как с *другим*, не равным ему субъектом, бесплотным, рождённым в его голове другим человеком. И в этом смысл называния Байрона, ибо, в отличие от романа, в байронической поэме автор был равен герою, а герой был равен целому всей поэмы.

Об объективности и «протеизме» Пушкина писали множество раз, начиная с Киреевского и Гнедича; позже, в 40-е годы уже, об объективности Пушкина особенно ясно сказал Гоголь: «Все наши русские поэты: Державин, Жуковский, Батюшков удержали свою личность. У одного Пушкина её нет. Что схватишь из его сочинений о нём самом? Поди, улови его характер, как человека! Наместо его предстанет тот же чудный образ, на всё откликающийся и одному себе только не находящий отклика». Для Гоголя объективность Пушкина — уникальная, идеальное поэтическое сознание: «Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше...»[9].

Как заметно расходятся эти характеристики с оценками близких друзей-литераторов в 20-е годы, в ходе возникновения

---

[9] *Гоголь*. Т. VIII. С. 382, 381.

«Онегина», по прочтении той или иной главы! Катенин и Вяземский, мы помним, замечали прежде всего самого Пушкина, «его характер, как человека», его разговор и весёлость. Они были близко и к Пушкину самому, и к его на глазах возникающему «созданию»: они ещё не имели целого и видели отдельные стихи или, самое большее, главы. Гоголь судит о Пушкине в целом с большой дистанции и временнóй и личной, ибо и личное его отношение совершенно другое, нет для него эмпирического житейского Пушкина, а есть «русской человек в его развитии» и есть «сам поэт».

Так роман в стихах по-разному воспринимается «слишком близко» и «на расстоянии», подобно тому как смотрится живописное полотно. Необходима дистанция, чтобы мазки превратились в формы, и необходима дистанция (чувство дистанции, которая есть объективно в романе, распределяет его отношения в плане), чтобы в полном объёме раскрылся основной в композиции всеобъемлющий образ *я*, который ступенями переходит от *приятеля* или частного Пушкина к сознанию автора, ставшему объективным миром романа, равному целой жизни. Этими переходами нам представлено удивительное явление — объективность поэтического сознания, его особая человеческая природа: ибо оно громадно перерастает и превосходит отдельное *я* поэта.

Поэтому в «Онегине» — разные измерения *я*. То и дело является частное *я*, единица большого мира: *В сем омуте, где с вами я / Купаюсь, милые друзья!*; *Иль просто будет добрый малый, / Как вы да я, как целый свет?* Своего рода масштабом может служить фигура в нескольких строфах первой главы — мы уже говорили о ней. *Сам Александр Сергеич Пушкин / С мосьё Онегиным стоит.* Здесь образ *я* наиболее воплощён, вошёл в сюжет Онегина действующим лицом, из голоса обратился в тело. Здесь *я* вполне в той же самой действительности и в одном размере с героем романа; но этот *я*, наиболее воплощённый, наиболее отчуждён, ограничен, связан, условен, фиктивен. Он только *озлоблен* и всеми чертами Онегину равен; их *разность* начисто в строфах о «дружбе» забыта. Он даже «меньше» чуть-чуть своего приятеля, смотрит несколько, как ученик, снизу вверх: *Сперва Онегина язык / Меня смущал; но я привык...* Этим *я*-персонажем, словно масштабом, можно измерить соотношения планов в композиции романа в стихах. *Сам Александр Сергеич Пушкин* в широких границах *я*

всего более далёк от настоящего Пушкина[10]. Вот почему нам кажется лишь относительно верным следующее замечание Г. Гуковского: «автор в “Евгении Онегине” — не демиург мира, а лишь наблюдатель и комментатор событий, стоящий рядом с героями и не поглощающий их. Он равен им в качестве такого же объективного лица...»[11]. Но это лишь малое *я*, и видеть в качестве «образа автора» только его — значит рассматривать слишком близко «живопись» пушкинского романа.

Пушкин наполнил роман в стихах отражениями своей биографии; но он в то же время советовал не жалеть о потере записок Байрона (в письме Вяземскому): «Оставь любопытство толпе и будь заодно с гением». В знаменитых стихах он показал поэта как житейское существо:

И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Л. Гинзбург замечает об этом стихотворении, что, напечатанное в «Московском Вестнике», журнале русских шеллингианцев-романтиков, оно расходилось принципиально с их образом поэта, их представлением о тождестве жизни поэта с его поэзией и непричастности бытовой эмпирической жизни. «В своем “Поэте” Пушкин, напротив того, изобразил человека двойного бытия...»[12].

Замечу кстати: все поэты — / *Любви мечтательной друзья,* — автор в «Онегине» рассказывает о своей поэтической эволюции. Он был прежде таким поэтом, как «все поэты», и сейчас вступил в другую эпоху. *Бывало*, милые предметы снились ему, их после Муза оживила: *Так я, беспечен, воспевал* / *И деву гор, мой идеал,* / *И пленниц берегов Салгира.* Опыты жизни (любовь) и поэзия слиты и представляют нечто тождественное: воспеваются под *девой гор*

---

[10] «Пушкин также не любил слыть в обществе стихотворцем и сочинителем. Таковым охотно являлся он в кабинете Жуковского или Крылова. Но в обществе хотел он быть принимаем как Александр Сергеевич Пушкин» (*П. А. Вяземский.* Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина // Полн. собр. соч. Т. II. СПб., 1879. С. 349; *Он же.* Эстетика и литературная критика. М.: Искусство, 1984. С. 305—306).

[11] *Г. А. Гуковский.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Гослитиздат, 1957. С. 144.

[12] *Лидия Гинзбург.* О лирике. Л., 1964. С. 197.

свои сугубо личные впечатления, переодетые и непосредственно возведённые в идеал воспоминания о *милых предметах*. Таковы *все поэты*: это в романе героев Ленский.

Теперь отношение личных опытов с творчеством совершенно иное. Они разделяются и даже противоречат друг другу. *Но я, любя, был глуп и нем*. Поэзия — не сублимация личных эмоций, и поэт *свободен*, не замкнутый в «человеке»:

Прошла любовь, явилась муза,
И прояснился тёмный ум.
Свободен, вновь ищу союза
Волшебных звуков, чувств и дум...

В другое время русской литературы и жизни Блок скажет в докладе о кризисе русского символизма: «Художник должен быть трепетным в самой дерзости, зная, чего стоит смешение искусства с жизнью, и оставаясь в жизни простым человеком»[13]. Это кредо поэта восходит в традиции нашей литературы к Пушкину как к началу.

В «Онегине» художник дан в жизни простым человеком. Сознанию *я* это собственное простое «я» представляется на дистанции, в ряду персонажей романа и с ними встречается, даже смешивается в этой сфере сознания. Образ *я* ступенями переходит от простого человека в непростое сознание, способное обратиться и стать *другим*, другим объективным миром, воссозданным в творческой композиции из эмпирических материалов этого мира, в котором «я» эмпирически существует.

Итак, композиция пушкинского романа — это противоречие автора с человеком в единстве *я*: *живое* противоречие, как мы говорили. Субъективное «я» человека переходит в объективность сознания автора, «жизнь» романа героев; но роман и герои — *мои*: в объективности сохраняется субъективная предпосылка, в авторе не угасает живой человек. В «Онегине» удивительный автор: в нем естественно и синкретно соединяются качества, какие в дальнейшем развитии русской повествовательной литературы уже, как правило, вытесняют друг друга. В повествовательной прозе растёт конфликт эпического автора и рассказчика: либо всезнающий автор присутствует идеально, безлично, либо по-

[13] *А. Блок*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 436.

требность в мотивировке рассказа человеческим личным присутствием и свидетельством ведёт к замещению идеального автора реальным лицом рассказчика с неизбежно относительным и ограниченным «человеческим» кругозором. Если искать примеры, то, вероятно, Толстой тяготел к абсолютному автору, Тургенев — к рассказчику-«человеку» (близкому человеческой личности самого автора). Б. Эйхенбаум, исследуя раннего Толстого, показал, как Толстой находил постепенно «свою» позицию автора, как после «Набега» и «Рубки леса» с рассказчиком — действующим лицом, но сторонним наблюдателем и комментатором, в «Севастополе в мае» на место рассказчика явился автор и его голос, «голос уже не постороннего, а потустороннего существа»[14], автор всезнающий и всевластный.

В «Онегине» подлинный, полноценный автор, сознание объективное, не замкнутое относительным «человеческим» кругозором. Это Пророк, в котором чудесно преобразованы человеческие способности:

И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полёт,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

Всё внял он, ни одного недоступного, тёмного уголка, по лестнице бытия от самого верха до самого низа, буквально от «А» до «Я»: теперь мы вспомним слово Белинского об «энциклопедии русской жизни», и мы почувствуем, сколь отвечает оно универсальной *поэтической* позиции Пушкина-автора. Также и Гоголь, чтобы сказать о Пушкине, обратился к понятию «лексикона»[15].

Но, по замечанию Г. Винокура, в энциклопедии «Евгения Онегина» все отделы подписаны одним именем. Идеальный автор присутствует не безлично, он не «потустороннее существо», как автор Толстого. Формы его присутствия — местоимения *я* и *мой*: Пророк с его сверхъестественным даром сохранил, однако, естественный *грешный язык, и празднословный, и лукавый*: «Роман

[14] *Б. Эйхенбаум*. Лев Толстой. Книга первая. Пятидесятые годы. Л.: Прибой, 1928. С. 175.

[15] «В нём, как будто в лексиконе, заключилось всё богатство, сила и гибкость нашего языка» (*Гоголь*. Т. VIII. С. 50).

требует болтовни», как наставлял Пушкин Бестужева, — но только роман в стихах осуществит это требование, не послепушкинский прозаический роман с эпическим автором. В «Онегине» настоящий всеведущий автор, однако всегда в себе сохраняющий человеческого рассказчика; но этому рассказчику не присуща предельность, ограниченность позднейших рассказчиков в прозе; рассказчик — и он же творец, демиург; но творец-профессионал, к творчеству своему относящийся как к честному ремеслу; Пророк, по слову Гоголя, «сам поэт», сама объективность, и вместе с тем эмпирический человек с биографией: *противоречий очень много*, но они не обособились пока, не разрушили органического живого единства. Живое противоречие *я*, живая и субъективная объективность повествования — «со всею свободою разговора или письма» — этого тоже хотел от романа Пушкин. После в литературе подобный автор уже невозможен — Пушкин «неповторим».

3

По мысли М. Бахтина, роман отличает «особая (новая) зона построения художественного образа, зона контакта с незавершённой современностью (осознанный отказ от эпической и трагической дистанции)... Эпическая память и предание начинают уступать место личному опыту (даже своеобразному эксперименту) и вымыслу»[16]. Эта характеристика освещает особенность плана пушкинского «Онегина», самосознательного романа.

«Онегин» именно построен в «зоне контакта с незавершённой современностью» и поэтому построен как отождествлённый мир романа и жизни. Этот смешанный мир демонстрирует отказ от эпической дистанции, о чём говорит М. Бахтин. В творческой эволюции Пушкина это отказ от дистанции, которая содержалась в самом материале романтических южных поэм. Тема «Кавказского пленника» была целиком современной, но материал отодвигал её на дистанцию. В предисловии к первой главе «Евгения Онегина» автор предвидел, что «станут осуждать и антипоэтический характер главного лица, сбивающегося на Кавказского Пленника». Современный этот характер в романе дан «без

[16] М. М. Бахтин в контексте русской культуры XX века. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 135.

дистанции», создававшейся обстановкой Кавказа или цыганского табора.

Однако в этом изображении «без дистанции» заключена особая трудность искусства и его новое противоречие и проблема. Можно даже сказать, что с отказом от выраженной наглядно в самом материале дистанции и возникает *проблема дистанции* как осознанная задача искусства. Если современный характер — «антипоэтический», то дистанция, создававшаяся материалом Кавказа, делала его «поэтическим». В этом своём качестве герой становился равен поэтическому сознанию автора, речи его не изображались, но прямо произносились поэтом, объективность предмета сливалась с субъектом автора, или, что то же, объективная позиция автора была равна субъективной позиции героя поэмы. Обсуждая «Цыганов», Рылеев и Вяземский хотели большей дистанции для Алеко в его цыганской профессии, недовольные тем, что он ходит по сёлам с медведем: занятие Алеко само по себе должно было быть поэтическим. Такого рода дистанция от случайного, частного опыта, «прозы» сближала, до совпадения, тождества, всё частное и отдельное непосредственно с общим и целым. Специально поэтическая дистанция оборачивалась очень слабым её различением во внутреннем однородном пространстве поэмы.

Иная поэтика — внутренняя дистанция, выражающая отношение (всегда нетождественное) частного и отдельного к целому и всеобщему *в мире* произведения. А. Бестужев укорял Пушкина: «дал ли ты Онегину поэтические формы, кроме стихов?» (13, 149). Это критика с точки зрения «поэтической дистанции». С этой точки зрения Онегин дан без дистанции, эмпирически. Пушкин отвечал: «Твоё письмо очень умно, но всё-таки ты неправ, всё-таки ты смотришь на Онегина *не с той точки*, всё-таки он лучшее произведение моё» (13, 155). Пушкин осознанно созидает роман, «как мир», подобно целому миру, и этим определяется его новый образ дистанции.

У Пушкина роман представлен копией, калькой мира. Копию приводят к оригиналу и получают парадоксальную композицию мира. Пушкин извлекает эффект своей композиции из подобия «мира» миру; он изображает отношение реальности и картины, предмета и образа предмета; он сопоставляет, сближает и переходит границу, снимает дистанцию, отождествляет,

сливает изображение и предмет. Что из этого получается, мы уже знаем. Именно смелость нарушить границу и снять дистанцию показывает сознательного художника, показывает понимание проблемы дистанции. Когда, по рассказу поэта в «Онегине», он воспевал *деву гор, мой идеал*, то дистанция этого образа с бытовыми *милыми предметами* была куда как огромна; однако как раз поэт наивно, без всякой дистанции, субъективно, возводил непосредственно в «идеал» биографические впечатления, «любовь»: таковы *все поэты*. Иное дело — «поэт действительности», как наименовал себя Пушкин: *он работает на близкой дистанции и должен не утерять её*. Он должен совладать с новой трудностью, которая позже в Европе перед Флобером встанет в наиболее острой форме как необходимость вчувствовать себя в другую и чуждую человеческую натуру, максимально близко к ней подойти и в неё войти и при этом остаться вне, сохранить дистанцию. «Очень трудно, — пишет Флобер, — как следует выразить то, чего сам не перечувствовал; нужна длительная подготовка, приходится чертовски ломать голову, *чтобы не перейти границы и в то же время приблизиться к ней вплотную*»[17]. Так «поэт действительности» у себя и в читателе развивает чувство дистанции при «наибольшем сопротивлении». Его дистанция, не выраженная непосредственно в материале, должна быть в большей степени отношением к материалу; близкая дистанция должна быть наиболее сознательной и активной дистанцией. Такую и строит в «Онегине» Пушкин.

По мысли М. Бахтина, существенную роль в подготовке романа как жанра сыграли в европейской литературе пародии и травестии эпических жанров; пародийно-травестирующее творчество поздней античности и средних веков разрушало эпическую дистанцию и вовлекало традиционные образы в контакт с «незавершённой современностью». В творческой эволюции Пушкина аналогичную роль в подготовке романа в стихах, несомненно, играли такие поэмы, как «Руслан и Людмила» и «Гавриилиада».

Зачем же ты, еврейка, улыбнулась,
И по лицу румянец пробежал?

---

[17] *Г. Флобер*. Собр. соч. Письма 1831—1854. М.; Л.: ГИХЛ, 1933. С. 281.

Нет, милая, ты право, обманулась:
Я не тебя, — Марию описал.

Но она обманулась недаром: в описание прелестей Девы еврейка может смотреться как в зеркало. Мария изображена «без дистанции»; одна еврейка перед другой — портрет и живая модель за рамой, перед картиной. Автор в этих строках показывает дистанцию между настоящей вдохновляющей его реальностью и переодетым повествованием. В самом деле, мадонна срисована с этой еврейки, что глядится сейчас в поэму; между ними нет традиционной дистанции, а есть дистанция образа и предмета, портрета и живой натуры, существующей вне обрамления.

Итак, дистанция между романом и миром изображена в композиции «Евгения Онегина». Роман героев охвачен миром как более общим контекстом; но поэтому нам дано почувствовать также более общую связь и за пределами пушкинского романа. В превосходной статье о «Менинах» Веласкеса М. Алпатов говорит об этом полотне: «Глядя на то, как в картине Веласкес пишет портрет Филиппа, мы можем догадаться, что Веласкеса, который пишет Филиппа, писал Веласкес настоящий. Мы как бы восходим ко все более высокой степени реальности, но никогда не достигаем абсолютного»[18]. Подобным образом в «Онегине», наблюдая различные превращения *я* от приятеля и *самого Александра Сергеича Пушкина* до автора, который пишет *этот* роман, мы знаем, что этого автора, этого Пушкина писал настоящий Пушкин. Дистанция между изображением и реальностью входит в роман как образ. Роман — лишь *с живой картины список бледный*, говорит нам это чувство дистанции.

Но такова лишь относительная истина для Пушкина; дистанция между романом и жизнью не абсолютная, она относительна, и это также показано в композиции. Её смысл поэтому так искажает популярное объяснение в духе «обнажения приёма», демонстрации художественной условности, «технологии», «лаборатории творчества» и т. п. Таким объяснением обесценен роман героев, повествование об Онегине и Татьяне, он превращён в подопытный материал, литературную игру, развенчанную иллюзию, разобранную игрушку. Но Пушкин серьёзен к худо-

[18] *М. Алпатов*. Этюды по истории западноевропейского искусства. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. С. 251.

жественной иллюзии, он только хочет поставить её в объективное отношение с миром. Пушкин со стороны рассматривает роман, но не из литературной лаборатории только, а из большего целого, чем роман и чем действительность, которая в нем «отразилась». Что до лаборатории, она сама изображена внутри действительности романа вместе с сидящим в ней и сочиняющим рифму поэтом. Формалистское объяснение не охватывает как раз всей конструкции, всего здания пушкинского романа. «Роман о романе» — этот титул не совсем лишён оснований, только определяет он не специально «технологическую», но объективную, художественно-космическую пушкинскую позицию.

Мы помним: автор, герой, читатель рядом сошлись в несовместимой действительности. Несовместимость, однако, бросается нам в глаза, когда мы исходим из отношения «жизнь — роман». Но отношение это не абсолютно, и Пушкин не замкнут в нём. За границами этого отношения в изменившейся перспективе оправдан построенный Пушкиным смешанный мир. Недаром он так естествен для единого *я* романа — человека и автора вместе. Противоречие и единство романа и жизни одновременно даны в единстве сознания *я*. В этом духовном космосе Евгений Онегин имеет свою несомненную реальность, соизмеримую с реальностью «настоящих» живых существ. В самом деле роман *продолжает* жизнь, является прибавлением к ней. Онегин не повторяет никого из людей, этой личности в мире нет, Онегин, хотя и духовно, *рождён*. В отношении к любому возможному прототипу Онегин — *другой*. Он не тень реального человека, он ещё один человек, реальный по-своему. Пушкин предусмотрел популярную литературоведческую методологию, когда написал: *Сличая здесь мои черты*. Сличая черты, нельзя Онегина перевести целиком в какого-нибудь человека-«натуру»; литературный герой с как угодно «похожим» действительным типом помещается рядом, как прибавление к бытию. Поэтому совмещённая композиция пушкинского романа, где Онегин и *сам Александр Сергеич Пушкин* гуляют рядом в общем пространстве, изображает единство романа и жизни в составе целого бытия.

Так наивность отождествления мира и «мира», романа и жизни делается оправдана как универсальная перспектива, всеобъемлющее воззрение Пушкина, тот энциклопедизм его, который был угадан Белинским. В энциклопедии в общем ряду помещаются вещи из разных сфер, и, например, Дон Кихоту может

быть посвящена отдельная статья, наравне с Сервантесом. В энциклопедическом пушкинском мире свободно встречаются не только автор с героем, но герой с бытовыми знакомыми Пушкина и даже с героем другого произведения другого поэта, другого Пушкина: *мой брат двоюродный, Буянов* из Василия Львовича Пушкина. В «Онегине» мы читаем: *...уверен, / Что там уж ждёт его Каверин*; *К ней как-то Вяземский подсел*. Современному глазу в этих строках заметно внедрение непретворённого, «голого» факта, реальной сырой детали в «художественную ткань»; это станет потом интересной и острой проблемой искусства и его особенной трудностью: «Нос “реальный”, а картина-то испорчена», — как скажет Чехов о том, что случится, если в лице на картине Крамского вырезать нос и вставить живой. Вторжение сырого материала из мира разрушительно для замкнутого «другого мира» картины. В XX веке её размыкают, в самом деле вставляя живые носы или хронику в кинофильм, таким образом организуя напряженный контакт «реальностей». Но то, что становится после так напряжённо, у Пушкина существует как будто бы без усилия, не составляя как будто проблемы, являясь первоначальной целостью взгляда. Замкнутый мир романа героев не замкнут в изображённом сознании автора, и сам роман Пушкина одновременно завершён и не замкнут, открыт. Смешанная реальность Пушкина содержит в себе противоречивые истины, по отдельности каждая лишь относительна и предполагает истину более полную. Относительно подобие романа и жизни; но относительно также и их различие: то и другое нам говорит синкретическая композиция Пушкина.

Мы говорили об образе пространства в «Онегине»; несколько слов о другом всеобщем измерении — времени. Оно так же неоднородно и двойственно. Пушкин писал в «Примечаниях»: «Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю». Исследователи составили календарь событий романа Онегина (1819—1825). Пушкин сочинял роман с 1823 по 1830 г.[19] Примерно столько же времени пишется роман, сколько он длится. В «Евгении Онегине» есть время романа героев и есть время написания романа (время автора), также изображённое здесь, включённое в пушкинский роман вместе со временем героев. В построенном Пушкиным совмещённом, сдвоенном мире время

[19] Годом позже отдельно написано письмо Онегина Татьяне.

автора «продолжает» время героев: история рассказывается с близкой дистанции в несколько лет, идёт по следам. Но мир двоится, и времена соотносятся иначе. Они, как ни странно, «одновременны». Герои живут, их роман продолжается, пока он пишется автором, и столько же времени, сколько он пишется. Так как автор дан человеком, и время написания романа дано «человеческим» временем — биографическим временем *я*. *Я*, пока пишет, меняется, обретает зрелость, познаёт глас иных желаний, влечётся к суровой прозе и пр. Перемена личного тона в последних главах мотивируется *летами*: так объясняется в пятой главе решение очищаться от отступлений, и, таким образом, расстояние от первой до пятой главы (три года жизни Пушкина) измерено эволюцией «я»-человека. В финале веха, отмеряющая личное, прожитое писавшим автором время, — воспоминание о тех, кому он *строфы первые читал... / Иных уж нет, а те далече...* Так в роман включено и время автора в промежутках между писанием строф. Герои в рамках романа живут такое же время, как автор, пока он пишет о них, и автор живёт и «вместе с ними» меняется «на столько же времени» самым естественным образом.

Ужель и впрям, и в самом деле,
Без элегических затей,
Весна моих промчалась дней
(Что я шутя твердил доселе)?

Так образ времени тоже являет в романе «незавершённую современность»[20].

---

[20] Ср. замечание Америко Кастро в статье «Воплощение в "Дон Кихоте"»: до романа Сервантеса «нереальное время повествования и современное время писателя были несовместимы» (*Americo Castro*. Incarnation in «Don Quixote» // Cervantes across the centuries... N. Y., 1947. P. 138). «Дон Кихот» и «Евгений Онегин», при очевидных конкретных различиях, связаны через века «перекличкой» как два романа, стоящие *в начале* литературного цикла, поэтому романы структурно самосознательные, с особым синкретным художественно-теоретическим характером, обширным, «космическим» планом и сложно расчленённым составом; эти «первые» романы «больше» («шире») следующих за ними более «типичных» романов. Очень остро чувствовал это различие Флобер, который писал о Рабле и Сервантесе: «Эти книги буквально подавляют. По мере того как всматриваешься в них, они вырастают подобно пирамидам и в конце концов начинают пугать... Какими карликами кажутся в сравнении с Серванте-

Итак, «роман» в «Онегине» совсем не только лишь специально литературное дело, проблема романа гораздо больше литературной проблемы. Вспомним сюжет Онегина и Татьяны: проблема «романа и действительности» является жизненным делом их. Мы можем теперь, представив себе композицию «Евгения Онегина» на всех её этажах, заметить, что на разных уровнях повторяется, воспроизводится то же самое отношение.

Роман героев — «роман в романе», охвачен сознанием автора, действительностью автора, миром. Но если мы вступим в роман героев как в замкнутый мир, мы найдем, что здесь, в свою очередь, люди жизнью своей решают проблему «романа и жизни». В романе героев не только читают романы, но их «живут». Так живет Татьяна, и так она любит Онегина. Для нее Онегин — отождествлённый образ живого человека с *милым героем*. Реальность Онегина за романическими оболочками остаётся проблемой до самых последних страниц: проблемой не только сознания Татьяны, но жизни самого Онегина. Люди жизнью разбираются в себе и других как в действительных существах или же «персонажах». Проблема реальности выясняется во взаимосопоставлении замкнутых образов мира — сознаний, своего рода «романов», которые люди сооружают себе для жизни.

Отношение «жизнь — роман», таким образом, это внутреннее отношение и собственная проблема романа Онегина, мира героев. В свою очередь, этот последний представлен романом в романе, «миром» в реальном авторском мире. Но и этот авторский, настоящий мир оказывается ещё не последним целым в пушкинской композиции; в завершающих строках «Онегина» неожиданно ещё изменяется перспектива, и этот мир автора и людей рядом с ним, его друзей, которых *иных уж нет* в этом мире, — этот мир вдруг тоже оправлен в раму и созерцается тоже «романом»:

Блажен, кто праздник Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочёл Её романа

сом другие. Господи, каким чувствуешь себя маленьким! Каким маленьким!» (*Г. Флобер*. Собр. соч. Письма 1831—1854. С. 281).

Пушкинский роман в стихах вырастает тоже, по мере того как всматриваешься в него.

И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

Такова завершающая ступень в ступенчатом построении романа «Евгений Онегин».

1965

«Всё же мне вас жаль немножко...» Заметки на полях двух стихотворений Пушкина

Разбирая стихотворение Пушкина («Зимний вечер»), Юрий Николаевич Чумаков вспоминает классическое слово Ю. Н. Тынянова о «тесноте стихового ряда» и расширяет его, распространяя на «более высокие уровни, чем стих». Исследователь говорит о «“тесноте” стихотворного текста» в целом[1]. Развивая это расширение замечательного определения, можно говорить об особой тесноте лирического смысла, содержания лирического стихотворения. Само лирическое пространство неизбежно — но и необходимо — не только извне, размером стихотворения, но и изнутри стеснено, поскольку слова на этом малом пространстве ближе, теснее связаны, и филолог, изучающий лирику, должен отнестись с повышенным вниманием не только к каждому слову, но и к его позиции в тексте, а значит — к его грамматической форме, звуковому составу и даже к пунктуационным знакам, его сопровождающим и с другими словами связывающим. «Поэзия грамматики и грамматика поэзии».

«Оленинское» стихотворение 1828 года «Город пышный, город бедный...» в разное время интересно рассматривали В. В. Виноградов и В. Д. Сквозников. Разумеется, и цитировали при этом восемь пушкинских строк — но как цитировали? Восемь строк, как все помнят, распадаются на два контрастных четверостишия.

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелёно-бледный,
Скука, холод и гранит, —

[1] *Ю. Чумаков*. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 332.

Всё же мне вас жаль немножко,
Потому что здесь порой
Ходит маленькая ножка,
Вьётся локон золотой.

Оба филолога цитируют два четверостишия по отдельности, в разных частях своего анализа[2]. Тем самым они демонстрируют и акцентируют контрастность четверостиший, на которую и направлен анализ как на противоречие, которое и составляет смысл, изюминку текста. Но, цитируя по раздельности, они вынуждены после первого четверостишия поставить точку вместо пушкинского тире — потому что как на тире оборвать цитату? В обоих разборах — точка! Автографа стихотворения мы не имеем и не знаем, какой знак был здесь поставлен рукой поэта. Пушкинские черновые автографы пестрят тире на месте должной точки, точка в черновой пушкинской скорописи — редкий гость; однако в беловых рукописях точки, как правило, возвращаются на свои места[3]. Наше стихотворение, начиная с первой публикации в «Северных Цветах на 1829 год», неизменно печатается с тире в середине текста[4] — и, не имея другого источника текста, мы должны принять здесь его как непременный пушкинский знак. Но ведь стихотворение с этим знаком иначе читается и иначе слышится: восемь строк его, два контрастных четверостишия, оказываются *одной фразой* и произносятся на одном дыхании, почти на одном дыхании (почти, потому что слишком чувствителен перепад интонации; тем не менее — одна фраза, и чувствительный перепад внутри той же фразы). Этот достаточно редкий факт (целое стихотворение из двух четверостиший, замкнутое в пределах единой фразы) остаётся в известных нам разборах стихотворения не замеченным и не оцененным. Между тем теснота лирического смысла с его резким контрастом и пе-

[2] *В. В. Виноградов.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 268; *В. Д. Сквозников.* Стиль Пушкина // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Т. 3. М., 1965. С. 62—63.

[3] Ср. фотокопии черновиков «Евгения Онегина» и беловой рукописи второй главы в т. 6 Большого Академического Пушкина (С. 8, 300, 314, 324, 336, 560).

[4] В «Северных Цветах» — с запятой и тире; запятая не воспроизводится в современных изданиях, хотя двойным знаком глубже выражена неокончательность высказывания в первом четверостишии.

репадом точки зрения и интонации возрастает необычайно в результате этого факта.

Город пышный, город бедный... Теснота контрастных характеристик задана первой строкой. *Стройный вид* и *гранит* скоро явятся у того же поэта под знаком «Люблю» (*Люблю твой строгий, стройный вид ... Береговой её гранит...*), и мы не можем сказать, что и здесь, в лирическом портрете города за несколько лет до «Медного Всадника», те же слова совсем уж не отражают той же его любви. Тонкая внутренняя контрастность проникает и первое четверостишие. Тем не менее в итоге своём оно слагается в общее и достаточно монолитное впечатление, которое будет Герценом названо по-французски «l'aspect lugubre de Petersbourg», «мрачным обликом Петербурга». У Герцена во впечатлении этом — сильный нажим политический, ненависть к николаевскому Петербургу, какой у Пушкина не было, — но слова для описания впечатления Герцен находит великолепно точные[5]. Во французской статье о Бакунине (1851) Герцен рассказывает, как в 1840 году провожал его до Кронштадта, когда тот покидал Россию; из-за поднявшейся бури их пароход был вынужден вернуться назад, и перед их взором вновь с моря вставал приближавшийся Петербург. «Я указал Бакунину на мрачный облик Петербурга и процитировал ему те великолепные стихи Пушкина, в которых он, говоря о Петербурге, бросает слова точно камни, не связывая их меж собой» — и первое четверостишие Герцен выписывает тут целиком; четверостишия второго при этом он замечать не хочет[6].

Как убийственно точно: *слова точно камни*, без связи между собой! То есть — как ныне принято говорить, слова объектные, не оживлённые связью. Оттого и жмущиеся так тесно рядом, что нет между ними живого синтаксиса, простора связей. Изолированные, разобщённые, назывные словесные блоки, — разобщённые впечатления, точно глухие камни. Картина сложена из контрастов, не знающих, кажется, друг о друге, из обособленных, чуждых друг другу аспектов; и целое впечатление возникает из отпадающих друг от друга частей. Однако...

[5] Воспоминанием о Герцене в связи со стихотворением Пушкина мы обязаны В. Д. Сквозникову: это он в своем разборе стихотворения нашёл это место из Герцена.

[6] *А. И. Герцен.* Собр. соч.: В 30 т. Т. VII. М., 1956. С. 344, 355. Перевод французского текста Герцена — Л. Р. Ланского.

«Камни» между тем в этой самой своей отдельности тяготеют к цельному и монолитному «каменному» же единству, ложась в основание будущего петербургского мифа как основной его символ, «краеугольный камень». *Только камни нам дал чародей... Только камни из мёрзлых пустынь*, как скажет будущий петербургский поэт. Контрасты объединяются в монолит, и город пышный и город бедный взаимно предполагают друг друга как две стороны медали[7]; то же и *Дух неволи, стройный вид* — в своей контрастности два звена говорят об одном и том же; заключительные же две строки четверостишия даже уже контрастов и не содержат и довершают общее хмурое, до мрачного, впечатление.

Впечатление, заключающее в себе огромную психологическую дистанцию — её и передал Герцен, пусть со своим политическим усилением. Говоря грамматически — город дан законченно, отдалённо и отчуждённо, в третьем лице, с которым как представить, что возможен душевный контакт? Настолько законченно, что можно переживать отдельно и законченно, как Герцен, четверостишие как всё стихотворение (в самом деле как бы с точкой на конце).

Но — тире за этой ложной точкой как знак незаконченности, знак разделяющий и связующий в то же время. И удивительная строка:

Всё же мне вас жаль немножко...

Что, кого это — *вас*? Хорошие читатели затрудняются с ходу ответить. Так стремителен поворот к тому же, что предстало уже в холодном безжизненном свете. Непросто сразу почувствовать

---

[7] Эпитету «пышный», «диагностически важному» в русской литературе, В. Н. Топоров посвятил специальное исследование (*В. Н. Топоров.* Из истории русской литературы. Т. II. М. Н. Муравьёв: Введение в творческое наследие. Книга II. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 327—348). Как выяснено здесь на многих примерах из русской поэзии (Сумарокова, М. Н. Муравьёва, Жуковского, Батюшкова, Дельвига, Баратынского), «город пышный» («пышный град» — по преимуществу в этой форме) стал ко времени пушкинского стихотворения постоянным, почти дежурным эпитетом Петербурга. К этому полустёртому поэтическому клише Пушкин и прижимает тесно эпитет противоречащий, строя двуипостасный, но цельный, нерасщеплённый в этой двуликости образ.

это *вас* — как те же *скуку, холод и гранит*. Почувствовать их как *вас*, потому что это к ним внезапное обращение. В разговоре один читатель подставил мысленно свой вариант строки: «Все же мне их жаль немножко...» Однако нет — всё дело именно в *вас*. Потому что именно в *обращении* чудесный эффект *превращения* (слово, которым пользуется В. В. Виноградов), даже *преображения*. Эффект, состоящий в открытии, что внешнее третье лицо холодного города было *всё же* нечуждым вторым лицом, к которому обращались, которому говорили. Внезапный эффект узнавания в отчуждённом третьем лице лирически близкого лица второго, с которым вели диалог в то самое время как его видели издалека и безжалостно. Что происходит в стихотворении, что в нём случилось? Первое четверостишие говорило *о городе*, второе теперь говорит *ему*. Связь и целое — в повороте, который стихотворение делает на своей середине. Поворот состоит в неожиданном *обращении* к безжизненному предмету. Ввод лирической фигуры обращения и образует центральную ось поворота всей пьесы.

В чём же, к чему поворот? Петербургское стихотворение, скрывающее в себе и открывающее для русской литературы большую национальную тему (потому что нельзя ли видеть в этой миниатюре завязку-открытие, ещё до «Медного Всадника», знаменитого нашего петербургского текста литературы?[8]), историософскую тему с несомненными обертонами политическими (*Дух неволи...*; сильное и не случайное впечатление Герцена), — превращается в стихотворение любовное, чуть ли не мадригал.

---

[8] «Начало Петербургскому тексту — читаем у автора этой идеи — было положено на рубеже 20—30-х годов XIX в. Пушкиным ("Уединённый домик на Васильевском", 1829, "Пиковая Дама", 1833, ⟨...⟩ "Медный Всадник", 1833, ср. также ряд "петербургских" стихотворений 30-х годов)»: *В. Н. Топоров.* Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003. С. 23. Кажется, убедительно было бы открыть этот ряд петербургских стихотворений и с ним вместе сам ряд петербургского текста нашим стихотворением 1828 г.: встающий в нём образ уже — впервые, может быть, в литературе — отличается той поэтически-теоретической, историософской концептуальностью и сгущённостью, которая позволяет говорить о петербургском тексте литературы как о новом явлении, в отличие просто от петербургской темы в литературе. «Город пышный, город бедный...» как бы собрал и вместил уже известную критическую массу, позволяющую говорить о новом явлении.

Поэт почти признаётся в любви холодному городу за то, что здесь *ходит маленькая ножка*. Милый малый масштаб совершенно уравновешивает огромную панораму и оправдывает её. Поворот картины — и мы за фасадом, внутри: за внешними формами открылась жизнь, не стеснённая ими; это ведь не птичка в клетке, как хорошо говорит В. Д. Сквозников, — потому что вольный бег ножки и грация локона громадой не скованы — только обрамлены. Но и громада осталась самой собой.

Правда, можно теперь на неё посмотреть с улыбкой. Строка с интонацией разговорного обращения не только вводит частно-человеческий масштаб, но и биографическую и лирическую сиюминутность. Стихотворение, при отсутствии автографа, неточно датируется между 5 сентября 1828 г., когда Пушкин в Приютине, по существу, прощался с А. А. Олениной, и 19 октября, когда уехал на три месяца из Петербурга в Малинники, а оттуда в Москву[9]. «Прощаясь, Пушкин мне сказал, что он должен уехать в своё имение, если только у него хватит духу, — прибавил он с чувством», — записала (по-французски) их последний разговор в своём дневнике Оленина[10]. Это хороший биографический комментарий, это «с чувством» (avec sentiment); отъезд ненадолго, поэтому жаль *немножко*, но знает ли он, что расставание навсегда? Наверное, знает. Вполне реальный комментарий возможен и к космической панораме города — *свод небес* и *холод*, т. е. хмурая осень. Как ко всему фантастическому в «Пиковой Даме» возможно правдоподобное объяснение, но всюду оно недостаточно, так и весь фантастический отблеск картины города в первом четверостишии (он-то и составляет завязку того, что будет названо петербургским текстом) может быть снят конкретными объяснениями. Однако он остаётся не снятым, и строгая до суровости панорама остаётся самой собой, и Петербург впервые, кажется, в русской литературе здесь обретает — и сохраняет в итоге стихотворения — свой реально-фантастический образ.

Образуется сложное освещение в этой миниатюрной картинке. Возникающее внезапно лирическое обращение к «камням» перестраивает мгновенно первое впечатление — но после того уже как оно существует, такое законченное и сильное, что ника-

---

[9] Летопись жизни и творчества Александра Пушкина / Сост. Н. А. Тархова. Т. 2. М., 1999. С. 415.

[10] *А. А. Оленина*. Дневник. Воспоминания. СПб., 1999. С. 81.

кой новый угол зрения уже не лишит его силы. Город останется при своей неодушевлённости, будучи вдруг одушевлён обращённым к нему признанием. Как будто живая биографическая конкретность момента должна хотя бы отчасти снять зловещую историческую значительность панорамы имперской столицы — ведь есть простое личное объяснение; но ничего уже не поделать — исторический вес панорамы небывало противоречивого города уже навсегда превзошёл любое личное объяснение.

Стихотворение движется так, что противоречия Петербурга вначале располагаются рядом на плоскости как не связанные контрасты; вторая же половина стихотворения обращает плоскостную картинку в объём. Объём, в котором есть плоский фасад и глубокое внутреннее пространство. Объём, который строится на едином дыхании произносимой без точки единой фразы. Объём немалого смысла в тесных границах этой единой фразы. В тесных, но и широких границах, потому что огромная тема имперского Петербурга, ведущая к «Медному Всаднику», и нежная личная тема любовная широко и свободно каждая размещаются и звучат на тесном пространстве восьми лирических строк.

«Оленинская» миниатюра была моментальным лирическим актом на фоне большой поэмы, возникавшей долго на протяжении 1828 года, — «Полтавы». Современники удивлялись в плане поэмы странной, казалось, внешней связи любовной истории с сюжетом историко-героическим, находя словно две поэмы в одной. Отмечали «недостаток единства интереса» (И. Киреевский) и «цельности впечатления» (Белинский). Но разнопланность сюжетов и составляла оригинальность поэмы, которою Пушкин гордился — как «сочинением совсем оригинальным», так сам он себя похвалил за поэму, что всё-таки делал редко («Опровержение на критики»). В «Полтаве» нет Петербурга, но есть Пётр и есть *огромный памятник*, воздвигнутый *в гражданстве северной державы* его делу в истории. Конечно, не названным здесь Петербургом памятник этот в первую очередь и представлен как в нашей истории, так и в мире поэта. Однако и романическая интрига, частная повесть забытой историей *грешной девы* (Марии) уравнена во внимании автора, в плане поэмы с Полтавским боем. Парадоксальная архитектура «Полтавы» была «оригинальным» опытом совмещения общего исторического (и громкого государственного) и тихого частного человеческого в одном бы-

тийном объёме. Опытом и вопросом — есть ли место частному человеческому в большой истории и каково это место? Сильнее и глубже этот вопрос и задачу эту будет решать «Медный Всадник». Но уже и малое стихотворение осени 1828 года предложит свой объём подобного совмещения, с обеспеченной «цельностью впечатления».

«Город пышный, город бедный...» возник на фоне «Полтавы», но связан с ней как будто весьма отдалённо. Между тем оба текста, большой и малый, направлены в сторону «Медного Всадника». Из пушкинистов никто не сближал и не связывал эти два текста, но синхронным контекстом творчества Пушкина этого года они неизбежно связаны. Только ли чисто хронологически связаны внешне или это хронологическое соседство глубже питается корневой системой творчества Пушкина? Корневой системой, где петровско-петербургские, исторические мотивы с лично-лирическими сплетаются тесно. Может быть, будущее синхронное пушкинское собрание, недавно начатое[11], где рядом лягут два текста, не разведённые по разлучающим жанровым рубрикам, но тесно сближенные единством творческого зачатия и рождения, может быть, оно представит нам наглядную и убедительную картину. «Нередко противоположные чувства к Петербургу уживаются, хотя и оказываются разведёнными по разным уровням или по разным жанрам», — заметил автор идеи петербургского текста[12]. Так в пушкинском поэтическом объёме пушкинский Петербург разведён по уровням и по жанрам его малой лирики и «петербургской повести», «Города пышного...» и «Медного Всадника».

Итак, «Медный Всадник». В самом деле есть, кажется, ниточка связи к нему от петербургско-оленинской миниатюры. Только там всё будет наоборот. *Вознёсся пышно, горделиво*. Пышное слово является так, что никакого противоречия ему не предполагается. Тут же и стройный вид, и гранит встают под знак «Люблю». Словарный состав петербургского стихотворения важной частью своей, основными словами, но под иными знаками, переходит в петербургскую повесть. Город бедный является тоже, но на сю-

---

[11] *Пушкин*. Собр. соч. Художественные произведения, критические и публицистические труды, письма, рисунки, пометы и деловые бумаги, размещённые в хронологическом порядке. Т. 1. М., 2000.

[12] *В. Н. Топоров*. Петербургский текст русской литературы. С. 271.

жетном отстоянии от города пышного. Главное же, что малая человеческая история это и есть город бедный; они совмещаются. И это малое человеческое не становится светлой спасающей точкой на фоне мрачного города, наоборот — смертельным, безумным, трагическим возражением жизни на апологию Петербурга поэтом. Всё в поэме наоборот недавней лирической пьесе, а именно — городу ода, малому человеку трагедия (притом и ода, и трагедия «уживаются», не теряя себя, в пространстве поэмы). Но самый объём содержания — удивительно! — разве не был непринуждённо заложен уже в петербургско-любовной миниатюре?

Также и обращение к городу там заложено, но — отличие! *Всё же мне вас жаль немножко...* — *Люблю тебя, Петра творенье... Красуйся, град Петров, и стой...* Диалог интонаций не нуждается в комментарии. Но и там и здесь — *обращение Пушкина к Петербургу*. Расколы в мире поэта проходят сквозь эту лирическую фигуру.

Пушкинская *поэтика обращения* и составляет наш интерес в настоящем этюде. Частная, но достойная тема для пушкинистского изучения, пока не предпринятого. Монографическое внимание к пушкинской лирике хотя бы того же самого года свидетельствует за существенность этой темы. Потому что без остроты её узрения в лирических текстах мы во многом теряем переживание их. «Город пышный, город бедный...» — не единственное стихотворение, в котором обращение так ярко действует как лирическая сила. В лирике 1828 года у Пушкина была не только Анна Оленина, была и Аграфена Закревская. Был ей посвящённый «Портрет». Лирика к той и другой пересекают одна другую на протяжении года.

С своей пылающей душой,
С своими бурными страстями,
О жёны Севера, меж вами
Она является порой
И мимо всех условий света
Стремится до утраты сил,
Как беззаконная комета
В кругу расчисленном светил.

Многое меняется от того, что этот женский портрет не «нарисован» просто, но *высказан* пристрастной аудитории — *жёнам*

Севера. Аудитории не нейтральной — враждебной, участницам действия, *шумной молве*, *приговору света*, о чём говорится в другом стихотворении к той же женщине, оригиналу «портрета»: *Когда твои младые лета / Позорит шумная молва*... Но в «Портрете» он не к ней обращается, а к северным жёнам, названным лишь в одной строке, но становящимся фоном всего портрета, средой, в которой он отделяется и разрезает её собой (*О жёны Севера*, ***меж вами***...), своей беззаконностью. Так и внезапное обращение разрезает стихотворение, пробегает посередине «портрета» — пересекает текст, как беззаконная комета пересекает расчисленный круг. *О жёны Севера, меж вами*... — нельзя скользнуть по этой строчке, не пережив её особым образом. Как и в «Городе пышном...», который вскоре будет написан, здесь фигура обращения — структурообразующая фигура, и можно сказать, что мы теряем стихотворение, не пережив отдельно взрывающей стихотворение третьей строки. Теряем то напряжённое отношение, в котором «пылающая душа» находится к холодному (*жёны Севера*!) внешнему миру, к которому и обращён поэт с *защитой* своей героини, поэтической и мужской защитой. Обращение к северным жёнам — что, как не вновь к тому же холодному Петербургу? Так что и это стихотворение тяготеет по-своему — благодаря единственной обращённой строке — к пресловутому «петербургскому тексту».

Несколько ранее портрет той же пылающей души написал Боратынский в трагической эпиграмме — «Как много ты в немного дней...» (1825). Там поэт прямо к ней обращался, но говорил с ней резко и беспощадно, приводя трагедию на грань морального суда и эпиграммы. Душа была под судом, была вызвана на «процесс» в будущем кафкианском смысле. И вот два поэта на этом процессе не совсем на одной стороне. Один, любя, жалея и восхищаясь, всё же смешивает свой голос с судом. Пушкин берёт себе на процессе определённую твёрдую роль — он защитник[13]. И с защитной речью он к суду обращается. Поэт, *жёны Севера* (за

[13] Пушкин берет её под защиту также и от Боратынского, поэт от поэта. У Боратынского и у Пушкина она общая героиня. В том же 1828 году Пушкин пишет в набросках статьи о поэме «Бал», за героиней которой у Боратынского — та же живая комета: «Напрасно поэт берёт иногда строгий тон порицания, укоризны ⟨...⟩ Мы чувствуем, что он любит свою бедную страстную героиню».

которыми — Петербург большого света[14]), *беззаконная комета* — три лица, структура процесса. И в основании этой структуры — единственная лирическая строка обращения с тёплой защитой в холодный мир. Строка, которую если не пережить особо, теряешь всю ситуацию. Теряешь энергию текста и с нею *преображение* — не побоимся сильного слова, — которое переживает весь лирический текст (тоже, кстати, укладывающийся в одну протяжённую фразу). Как и в «Городе пышном...» мы с той же силой мгновенного преображения встретимся.

Обращение — традиционная лирическая фигура; природе лирики отвечает, видимо, отношение к миру во втором лице (как в третьем лице относится к миру эпос). В эпическом мире автор более или менее скрыт в творении; в лирическом мире он, скорее, в процессе творения, в самом состоянии творчества. Поэтому пушкинская поэтика обращения — одна из первичных тем для пушкинистского изучения, очень немалая тема. Немалая и размахом материала, и картиной эволюции. У молодого Пушкина риторические обращения — на каждом шагу. В «детской оде» («Вольность») он восклицает: *Беги, сокройся от очей, / Цитеры слабая царица! / Где ты, где ты, гроза царей, / Свободы гордая певица?* А дальше ставит в позу второго лица едва ли не всё, о чём заговорит, — *тиранов мира, падших рабов, владык, мученика ошибок славных* (Людовика XVI), *самовластительного злодея* (Наполеона?). В «Наполеоне» (1821) предмет обращений — не только герой (*О ты, чьей памятью кровавой...*), но и Россия, *солнце Австерлица*, пожар Москвы и *краткий наш позор*. Риторическая инфляция творящей лирической силы здесь налицо. И как она по ходу лирики Пушкина собирается, концентрируется, уплотняется и сжимается экономно и мощно — тому волшебные пушкинские примеры мы и пытались здесь рассмотреть. Всего лишь *одним стихом*, пе-

[14] Замечание орфографическое: в единственной прижизненной пушкинской публикации (в тех же «Северных Цветах на 1829 год») в «жёнах Севера» «Север» прописан с заглавной буквы, которая в большинстве современных изданий (за исключением Большого Академического собрания, но в известном 10-томном Малом Академическом это так) не воспроизводится. Эта заглавная между тем повышает вместе с собой значение «жён» как действующих лиц на идущем процессе: ведь не только, конечно, географический и космический север они представляют, но общественную силу северной столицы, великосветский Петербург.

ресекающим энергетически лирический текст, преображается весь лирический мир.

(И надо бы в заключение хотя бы в скобках — или, может быть, на полях уже не пушкинской лирики, а нашего о ней размышления, — объясниться по поводу этого сильного слова, каким мы здесь пользуемся, — *преображение*. В христианской философии это большое слово, говорящее о просветлении мира как цели нашей жизни и всего мирового процесса. Так по праву ли мы прибегаем к нему, говоря всего-навсего о лирическом стихотворении вполне светского содержания? Но, не касаясь уже искусства в его полноте, лирическое искусство не есть ли особая сила подобного просветления нашего существования, свет, который во тьме нашей жизни нам светит? Свет — «сверхматериальный, идеальный деятель», дал ему сто лет назад прекрасное определение Владимир Соловьёв[15]. Попробуем определение это занять у философа, чтобы сказать про лирику — может быть, она в большом кругу искусства, как и музыка, наиболее идеальный деятель. И действует в мире лирическом этот деятель разнообразно — и улыбкой нежной любви, и энергией заступничества за человеческую душу, защитой. И не заказано большое религиозное слово филологу в его погружении в лирический мир во всей его конкретности. Обращение — одна из форм нашей речи, которой в речи лирической принадлежит, наверное, роль особенная; это, может быть, вообще её ключевая фигура, ведь пафос лирики — мир во втором лице. *...Жизнь, зачем ты мне дана?* Это ведь тоже предмет обращения у того же поэта в том же 1828 году. Так что есть прямой путь от фигуры поэтики к высшей лирической цели: композиционная форма лирической речи и есть её конкретная сила, проводник того света, какой приносит лирика в наше существование.)

О жёны Севера, меж вами...
Всё же мне вас жаль немножко...

1965, 2003

---

[15] *В. С. Соловьёв*. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 38.

О смысле «Гробовщика»

Я знаю, что анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается.

Толстой о «Повестях Белкина»[1]

1

Предлагаемая статья представляет собой попытку «прочитать» одну из пушкинских «Повестей Белкина». В пушкинской критике всегда была камнем преткновения интерпретация этих простых повестей. Всегда считаясь «простыми», они тем не менее стали объектом непрекращающихся истолкований и приобрели в литературоведении репутацию загадочных. Вокруг «Повестей Белкина» в критике создалась ситуация, которую предупредил сам Пушкин своей пародией:

Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.

По поводу «Повестей Белкина» вспоминали эту концовку «Домика в Коломне» (а Б. М. Эйхенбаум, как мы увидим, принял эту пушкинскую «мораль» как теоретически отправной пункт своего анализа «болдинских побасенок Пушкина»).

Владислав Ходасевич, однако, заметил об этой «на первый взгляд шуточной, но пожалуй — многозначительной строфе» болдинской поэмы: «В этом предложении — ничего больше не “выжимать” из рассказа — есть гениальное лукавство. Именно после таких слов читателю хочется “выжать” больше, чем это

---

[1] Письмо П. Д. Голохвастову, апрель 1873 // *Л. Н. Толстой*. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 62. М., 1953. С. 22.

сделал сам поэт»[2]. Очевидно, подобным образом обстоит дело и с «Повестями Белкина».

Всякий, кто пробовал пересказать эти повести аналитически, выделяя («выжимая») их основное значение, знает, как трудно оказывается это сделать. Кажется, что их можно, по слову Пушкина, «просто пересказать» — и только.

Рассчитанные как будто на простое нерасчленённое восприятие, «Повести Белкина» тем не менее побуждают к интерпретациям. И они поистине представляют собой пробный камень литературоведческой и критической интерпретации, который, как сказано, всегда был камнем преткновения. Исследователи стремились за простым текстом прочитать скрытый смысл. В своё время М. Гершензон предложил аналогию между чтением пушкинской повести и разгадыванием загадочной картинки.

В статье о «Станционном смотрителе» М. Гершензон писал: «Иное произведение Пушкина похоже на те загадочные картинки для детей, когда нарисован лес, а под ним написано: где тигр? Очертания ветвей образуют фигуру тигра; однажды рассмотрев её, потом видишь её уже сразу и дивишься, как другие не видят... Идея нисколько не спрятана, — напротив, она вся налицо, так что всякий может её видеть; и однако все видят только лес»[3].

Предложившим это уподобление критиком руководило то чувство, что простой рассказ пушкинской повести «значит» что-то, о чём-то нам говорит, что повесть не просто равна своему тексту, но имеет некоторый «второй план» своего истинного значения, который, однако, неразличимо слит с первым планом простого рассказа — с «очертаниями ветвей» в гершензоновской аналогии. Метод *разгадывания*, обоснованный Гершензоном, и есть характернейший метод критической интерпретации. И, кажется, «Повести Белкина» в особенности обрекают гадать о их смысле. Однако разгадывание Гершензоном пушкинских повестей как раз показывает, насколько недостоверен этот метод, притом особенно по отношению к таким произведениям, как пушкинские повести. Что получается у Гершензона? «Очертания ветвей», т. е. самый текст повестей, не имеют самостоятельного значения, а только служебную функцию, одновременно скрывая

---

[2] *Вл. Ходасевич*. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 59.

[3] *М. Гершензон*. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 122; *Он же*. Избранное. Т. 1. М.; Иерусалим, 2000. С. 86.

и содержа в себе, по существу, ничего общего не имеющую с ними «фигуру тигра», будучи лишь «обманными деревьями»; так, вступление о станционных смотрителях в разгадываемой критиком повести «усыпляет читателя», чтобы затаить от него «идею». В подобном истолковании повесть становится иносказанием аллегорического характера. Интерпретации Гершензона возникли в атмосфере воздействия русского символизма начала XX века и стремились открыть «символический замысел»[4] «Станционного смотрителя» и «Метели», однако истолкование: «Жизнь — метель, снежная буря 〈...〉 такова жизнь всякого человека...»[5] — скорее аллегорическое, нежели символическое. «Идея» «Станционного смотрителя» в разгадке Гершензона (старый смотритель наказан за доверие к ходячей морали, выраженной в немецких картинках на тему о блудном сыне; тирания ходячей морали — «вот мысль, выраженная Пушкиным в “Станционном смотрителе”») также очень бедна по отношению к полноте нашего впечатления от этой повести. «Идея» именно выжата, а не раскрыта, значение повести не прочитано, а скорее вычитано.

Более тонко рассматривал два плана «Повестей Белкина» В. С. Узин: «Эти маленькие незатейливые “истории” обращены одной своей стороной, своей твёрдой корой, к Митрофанушке, к “беличьему” мироощущению Белкина, а ядром своим — к взыскательному, грустному созерцателю жизни. Самое явление жизни и тайный смысл её здесь слиты в такой мере, что трудно отделить их друг от друга»[6]. «Митрофановский» интерес воспринимает в повестях «голую фабулу с её плавным разворачиванием», которая для Митрофана «довлеет себе самой»: «чисто внешний покров событий, механическое сцепление действий он предпочитал их внутренней телеологической связи»[7].

Современная Пушкину критика восприняла повести с «митрофановской» их стороны: «Ни в одной из Повестей Белкина — нет идеи. Читаешь — мило, гладко, плавно; прочитаешь — всё

[4] *М. Гершензон.* Избранное. Т. 1. С. 93. «Нынешние символисты могли поучиться здесь лёгкости и естественности работы», — пишет он по поводу «Станционного смотрителя» (С. 86).

[5] Там же. С. 93.

[6] *В. С. Узин.* О повестях Белкина. Из комментариев читателя. Пб., 1924. С. 18.

[7] Там же. С. 10.

забыто, в памяти нет ничего, кроме приключений. Повести Белкина читаются легко, ибо они не заставляют думать»[8]. «Потерянная для света повесть» Сенковского, за подписью А. Белкин[9], пародировала как бы отсутствие содержания в «Повестях Белкина». Во время дружеского обеда один из участвующих рассказал историю, из которой слушатели сумели запомнить только первые слова: «Вот именно один такой случай был у нас по провиантской части». Рассказчик по просьбе слушателей повторил свою повесть, но и после этого её оказалось невозможно удержать в памяти. Так оказалась потеряна для света повесть.

С одной стороны, таким образом, в повестях нет ничего, кроме приключений, но в то же время и самое приключение, как какое-то ничтожное, можно забыть. Не только «идеи» нет, но и «митрофановский» интерес к голой фабуле не получает настоящего удовлетворения. Так в непосредственных реакциях критики отражался тот факт, что и фабула в «Повестях Белкина» не является самоцелью, не «довлеет себе самой».

Молодой Белинский писал в 1835 г. в «Молве»: «Правда, эти повести занимательны, их нельзя читать без удовольствия; это происходит от прелестного слога, от искусства рассказывать (conter); но они не художественные создания, а просто сказки и побасенки»[10]. Белинский низко оценил «Повести Белкина», но его отрицательная характеристика интересна своей проблемностью. Он последовательно-односторонне воспринял действительную интенцию, в них заложенную, «белкинскую» природу повестей: ведь они действительно искушают читателя своей простотой и предлагают себя рассматривать как «просто сказки и побасенки»[11]; но для Белинского это значило — «не художественные создания».

Однако когда четверть века спустя после этого отзыва Толстой захотел прочитать одну из повестей Белкина детям в Яснополянской школе, ожидая найти в этой повести именно то, что нашел в ней Белинский, — Толстому и нужны были «не художе-

---

[8] Северная пчела. 1834. № 192, 27 авг.

[9] Библиотека для чтения. Т. X. 1835.

[10] *В. Г. Белинский*. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1953. С. 139.

[11] В этом духе о них отзывался и сам Пушкин: «сказки моего друга Ив. П. Белкина» (14, 209), «contes à dormir debout» (15, 1). Сам Пушкин охотно подчёркивал непритязательный их характер.

ственные создания», — обнаружилась неожиданная для него картина: «После “Робинзона” я попробовал Пушкина, именно “Гробовщика”; но без помощи они могли его рассказать еще меньше, чем “Робинзона”, и “Гробовщик” показался им еще скучнее. Обращения к читателю, несерьозное отношение автора к лицам, шуточные характеристики, недосказанность — всё это до такой степени несообразно с их требованиями, что я окончательно отказался от Пушкина, повести которого мне прежде, по предположениям, казались самыми правильно построенными, простыми и потому понятными для народа»[12].

Так самые простые, «по предположениям», повести не прошли поверки на простоту и безыскусственное восприятие. При подходе к ним со специальным критерием простоты они оказались сложно и даже изощрённо построены. Особенно выразительно то, что слушатели не могли *рассказать* повесть. Несколько раньше Толстой же в известной дневниковой записи (1853) определил интерес пушкинской прозы (в отношении к новому интересу собственной прозы) как «интерес событий»; впоследствии эта формула сделалась популярной и стала в ряд с такими эпитетами пушкинской прозы, как линейная, глагольная, долженствующими передать её простой динамически-событийный характер. Но в яснополянском опыте в восприятии пушкинской повести выделились такие её моменты, которые нарушают, во всяком случае осложняют, чисто фабульный интерес, «интерес событий»; выступила на первый план повествовательная игра, «капризность постройки»[13], мешающая воспринять самую фабулу; впечатление оказалось отнюдь не линейным.

В 1919 г. «Повести Белкина» стали одним из объектов, на которых оттачивалась опоязовская поэтика, — в статье Б. Эйхенбаума «Болдинские побасенки Пушкина»[14]. Б. Эйхенбаум принял как формулу Белинского, так и заключительную «мораль» «Домика в Коломне», для того чтобы снять вопрос о «смысле» и его истолковании: «ничего “выжать” из этих повестей ему не удалось — философия не поместилась», — комментировал он Белинского. «Повести Белкина» как «побасенки», таким образом, по-

---

[12] *Л. Н. Толстой.* Полн. собр. соч. Т. 8. С. 59.

[13] Там же (по поводу «Ночи перед Рождеством» Гоголя, которую также не приняла аудитория).

[14] Жизнь искусства. 1919. № 316—317, 318, 13—14 и 16 дек.

нимались не как произведения с незначительным содержанием (такими они были для Белинского), а как такие произведения, где очевидно дело не в «содержании». Так понимаемые, «Повести Белкина» оказались выигрышным материалом для выработки опоязовских принципов анализа произведения. Статья «Болдинские побасенки Пушкина» была написана почти одновременно с другой, программной статьёй Б. Эйхенбаума — о гоголевской «Шинели» — и представляет ей интересную параллель[15]. Тот же метод подхода к произведению демонстрируется здесь на другом по своему характеру материале. Если в «Шинели» необходимо было преодолеть весомое «содержание», чтобы утвердить чистое построение сказа как художественную цель произведения, то в «Повестях Белкина» как бы нечего в этом отношении и преодолевать. Они не отягощены «идеей» и в этом качестве представляют для опоязовской аргументации, как своего рода «заумное слово», весьма показательный материал. Цель «Повестей Белкина», по Б. Эйхенбауму, всецело находится в литературной плоскости, эта цель — пародирование традиционных сюжетных схем. «Кому этого мало, кто скажет, что это — "только форма", и будет упорно разыскивать "смысл жизни" там, где его нет, тот пусть выводит мораль по способу самого Пушкина», — и Б. Эйхенбаум заключал свою статью последней строфой «Домика в Коломне».

Истолкованию («выжиманию») смысла Б. Эйхенбаум противопоставил композиционные наблюдения. Всё своё внимание он обратил на «движение новеллы», тщательно отличая его от движения самых событий в новелле. «Сюжет, очень простой и похожий больше на маленький анекдот, особым образом развёрнут». Наблюдение показало, что во всех повестях Белкина, так или иначе, это развёртывание, построение сюжета, «походка, поступь» новеллы[16] не совпадает с поступью рассказываемых в новелле событий, с их прямым ходом, композиция не совпадает с

---

[15] Статья не перепечатывалась в сборниках Б. Эйхенбаума «Сквозь литературу» и «Литература»; можно пожалеть, что она не вошла как статья методологическая и принципиальная для исследователя в посмертный сборник Б. Эйхенбаума «О прозе». (*Статья вошла в более поздний сборник Эйхенбаума «О литературе». М., 1987. — Примечание 2005 г.*)

[16] *Б. Эйхенбаум.* Сквозь литературу. Л., 1924. С. 166 (статья «Проблемы поэтики Пушкина», 1921, в которой развиты положения статьи «Болдинские побасенки Пушкина»).

фабулой (не подобное ли явление зафиксировала и толстовская критика «Гробовщика»?). «При простой фабуле получается сложное сюжетное построение. “Выстрел” можно вытянуть в одну прямую линию — история дуэли Сильвио с графом»[17]. В «Выстреле», «Метели», «Станционном смотрителе» очевидно несовпадение хода событий с тем, как они развёртываются, рассказываются. По-иному подобное несовпадение осуществляется в «Гробовщике»; процитируем то, что говорит Б. Эйхенбаум об этой повести.

В «Выстреле» и «Метели» композиционная задержка и остановка действия — «кажущаяся — на самом деле сюжет идёт прямо к своей развязке, и все события получают свое должное развитие. В “Гробовщике” — иначе. Всё до известия о смерти купчихи Трюхиной и появления мертвецов кажется только приготовлением к повести, только завязкой, между тем как оказывается, что сами события именно на этом месте останавливаются, и повесть никуда дальше не идёт. Сон гробовщика служит мотивировкой для кажущегося движения. Повесть разрешается в ничто — не произошло ровно ничего, даже Трюхина не умерла. Получается нечто вроде каламбура — тут-то, верно, больше всего “ржал и бился” Баратынский...»

«В “Гробовщике” — игра с фабулой при помощи ложного движения: развязка возвращает нас к тому моменту, с которого началась фабула, и уничтожает её, превращая рассказ в пародию»[18].

Предлагаемая статья посвящается «Гробовщику», и в ходе разбора повести нам предстоит критически рассмотреть её понимание Б. Эйхенбаумом. Заметим, что композиционный анализ Б. Эйхенбаума также имеет дело с двумя планами в пушкинских повестях, как и традиционное истолкование, но если для В. Узина, например, эти планы определяются как кора и ядро, как «голая фабула», «внешний покров событий» и «их внутренняя телеологическая связь», то для Б. Эйхенбаума это «простая фабула» и «сложное построение». Так, в линейной, фабульной, по репутации, пушкинской прозе для того и другого исследователя не фабула главное, но некий другой план, в который преобразуется фабула: «смысл жизни» для одного истолкователя, «конст-

[17] Там же.
[18] *Б. Эйхенбаум*. Сквозь литературу. С. 167.

рукция» — для другого. Таким образом, эти исследования направлены на очень разные и даже прямо противоположные цели; методологически они, по-видимому, отрицают друг друга, и действительно, в своё время эти направления работы взаимно одно другое отрицали. Однако ведь смысл и конструкция противостоят друг другу в произведении лишь идеально; реально они образуют художественное единство. Так, очевидно, и в «Повестях Белкина». Так что композиционные наблюдения Б. Эйхенбаума не столь чужды, как это кажется, выяснению смысла белкинских повестей, как раз которого Б. Эйхенбаум за ними не признаёт; это выглядит парадоксом, но таков был парадокс русского формализма. Занимаясь «Гробовщиком», мы увидим, что в анализе противоречия, в которое здесь вступают фабула повести и её композиция, и открывается нам иными способами не выявленное значение повести. В то же время отсутствие установки на смысл сказывается на самых композиционных наблюдениях Б. Эйхенбаума; композиция в целом, самый её рисунок, определена, на наш взгляд, неверно.

Обратимся к «Гробовщику». Эту повесть чаще всего определяют как шутку или пародию. Но, очевидно, она не сводится к шутке или пародии, и они, очевидно, не представляют последней цели всего, что предпринято Пушкиным в этой повести. Это — то, что предпринято, и следует рассмотреть в подробностях. Это значит прежде всего — «прочитать» композицию «Гробовщика».

2

Главным событием повести является сон гробовщика с приходом мертвецов к нему на новоселье. Это, собственно, то, что в повести «происходит». Но происходит это, как оказывается, во сне, так что в итоге повести как раз ничего не происходит:

— Ой ли! — сказал обрадованный гробовщик.
— Вестимо так, — отвечала работница.
— Ну коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей.

Если, таким образом, сходит на нет приключение Адрияна Прохорова, то значит ли это, что сама повесть Пушкина «разрешается в ничто», как о ней заключал Б. Эйхенбаум?

В критике чаще всего в духе сюжетного итога повести формулировался и её художественный итог. «...И всё оказывается вздором, маревом, сном, и он мирно садится пить чай»[19]. «Фантастический сюжет в последних строках начисто снимается мотивировкой сном»[20]. «Простейший случай (“Гробовщик”), когда все ужасы оказываются сном»[21].

Однако наше итоговое впечатление по прочтении повести не столь «просто». Оно не определяется только эффектом развязки. Как и в других своих «Повестях Белкина», автор «Гробовщика» искушает читателя простой развязкой, в которой вместе с фантастическим приключением как будто демонстративно снимается вся таинственность и значительность рассказанной истории. Но мы говорили уже, что эта «белкинская» интенция, совершенно определённо присутствующая в повестях и внушающая отношение к ним как к «побасенкам», как бы вписана в их структуру вместе с образом простодушного автора Белкина и *пушкинского* значения повестей не покрывает. В данном случае «простейшая» развязка не покрывает всего предшествующего повествования с кульминационным событием сна. Функция самой развязки оказывается неоднозначной: в одном отношении — как чисто фабульный элемент, как голый конец, развязка всё упрощает, но как композиционный фактор она осложняет картину.

Повесть построена так, что развязка не просто снимает рассказанные события, но она заставляет на них оглянуться и развернуть их в обратном порядке: ведь герою приходится утром (как мы увидим, не без усилия) *возвращаться* к реальности, и вместе с ним это делает повествование: явь от сна отделяется ретроспективно. В утреннем свете развязки события сна обращаются вспять, обнаруживая свою верхнюю границу, свою исходную точку. Тем самым прочитанная нами история ретроспективно членится надвое, и выясняется *соотношение* двух этих частей истории как яви и сна; событие жизни гробовщика членится на два различных по своей природе события.

На эту особенность внутреннего устройства повести наводит нас наблюдение Б. Эйхенбаума в цитированной статье 1919 г.:

---

[19] *Владислав Ходасевич*. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 69.

[20] Послесловие Д. Якубовича к «Повестям Белкина» (Л., 1936. С. 140).

[21] Замечание А. А. Ахматовой по поводу «игрушечных развязок» «Повестей Белкина» (*А. Ахматова*. О Пушкине. Л., 1977. С. 168).

«сами события» именно там останавливаются, где главные события повести только начинаются, и как раз там, где действие принимает интенсивный характер, оно, как оказывается, не идёт. Можно возразить на это, что сон гробовщика идёт — как сон, что сон это тоже событие; можно вспомнить у Пушкина другие сны, многозначащие и важные для действия (сны Татьяны, Отрепьева, Петруши Гринёва). Но в сравнении с этими знаменитыми снами сон гробовщика имеет свою интересную специфику; она и отразилась в наблюдении Б. Эйхенбаума. Сон Адрияна Прохорова образует не похожий на них сюжетный рисунок. Этот сон не чета тем вещим пушкинским снам: их значительность утверждается ходом действия, этот низводится в результате как «только сон». Формальное же отличие, от которого и зависит этот эффект, заключается в том, что сон идёт необъявленный, *оказывается* сном. Таков основной факт, определяющий структуру «Гробовщика».

Классические пушкинские сны всегда объявлены: *И снится чудный сон Татьяне*. Манифестируется и самый сон, и чудный его характер. «Мне приснился сон, которого никогда не мог я позабыть и в котором до сих пор вижу нечто пророческое...». Подобным образом вводится и сон героини в «Метели»: «...бросилась на постель перед самым рассветом и задремала; но и тут ужасные мечтания поминутно её пробуждали».

Адрияну Прохорову тоже снится чудный сон. Но он не вводится подобными словами. Переход из реального действия в сонное не отмечен в рассказе, переход совершенно правдоподобно замаскирован и от читателя скрыт. «На дворе было ещё темно, как Адрияна *разбудили*». Так вводится сновидение. В естественно продолжающемся сюжете к гробовщику приходят покойники (по его приглашению, сделанному ещё наяву), как статуя Командора приходит по приглашению Дон Гуана, — и только утром повествование «возвращается к действительности», вместе с самим героем.

Этим как бы попятным ходом, накладывающимся на поступательную динамику сонных событий, и производится тот эффект превращения динамического развития как бы в статическую фигуру, который был зафиксирован Б. Эйхенбаумом как определяющая особенность построения «Гробовщика», его конструктивный принцип. События «останавливаются», т. е. они *вы-*

ключаются из реального ряда жизни гробовщика, который связывается в последних строках, минуя и как бы уничтожая сон.

Означает ли это, однако, что динамику кульминационных событий можно определить как ложное, кажущееся движение? У Б. Эйхенбаума эти характеристики методологически последовательны, но наше впечатление от повести с ними не соглашается. Дело в том, что композиционный анализ Б. Эйхенбаума методологически исключал «материал», т. е. самую тему гробовщика и самую фабулу как таковую в её конкретности; рассматривалась чистая схема движения событий, вне того, что собственно «движется» в этих событиях, что снится и что не снится гробовщику. Приведём здесь цитату из книги, посвященной в 20-е годы критике «формального метода»; автор книги пишет об опоязовском понимании материала, согласно которому «материал должен быть абсолютно индифферентен»:

«Если бы смерть, именно как смерть, а не как безразличная сама по себе мотивировка отступления, входила бы в конструкцию произведения, то вся конструкция была бы совершенно иной. Смерть нельзя было бы заменить перестановкой глав. Фабула из безразличной опоры для сюжетного развёртывания превратилась бы в самостоятельный и незаместимый элемент художественной конструкции»[22].

Если бы самая *фабула гробовщика*, как она существует в пушкинской повести, рассматривалась бы в анализе Б. Эйхенбаума как «незаместимый элемент художественной конструкции», а эта последняя бы рассматривалась как небезразличная к наполняющему её «материалу» и теме, — то конструкция в целом выглядела бы иначе, нежели как она предстает в итоге у Б. Эйхенбаума. Конечно, анализ этот краток и не включает «подробностей». Однако «подробности» исключаются принципиально из самой конструкции, а поэтому и из анализа. Б. Эйхенбаум замечает, что «всё до известия о смерти купчихи Трюхиной и появления мертвецов кажется только приготовлением к повести, только завязкой...». Что же именно здесь «завязывается»? Мы увидим, читая повесть, что завязывается здесь тот самый сюжетный парадокс, который так остро схватил и определил Б. Эйхенбаум, — завязывается в «материале», в «подробностях».

[22] *П. Н. Медведев.* Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. С. 148.

И не рассматривая по существу этой завязки (а она охватывает более половины текста «Гробовщика»), мы не получим ключа и к «конструкции». Почему повествование переходит в сон без отметки об этом и затем событие сна снимается как событие? Б. Эйхенбаум рассматривает самый этот эффект вне «материала», в котором он достигается: чистое, освобождённое от материала, движение фабулы, снимаемое обратным движением, — «ложное» движение, в итоге, как смысл и цель всего построения — пародийное самоуничтожение фабулы.

Однако, приняв во внимание («включив в конструкцию») всё то, что по существу в повести происходит, мы «прочитаем» иначе и самое построение, самую композицию повести. В построении «Гробовщика» можно рассмотреть иную фигуру; определим её формулой В. Виноградова — «семантический параллелизм»[23]. Ретроспективно сон выключается из порядка событий жизни гробовщика, но этим он не просто снимается; он образует другой порядок событий, который не сочетается с первым, «дневным» порядком в одной и той же плоскости действия, но выключается из него как другой параллельный план гробовщического бытия.

«Эти два разных плана изображения сначала кажутся одним последовательно развивающимся клубком авторского повествования, хотя в них обоих повторяется одна и та же тема с некоторыми вариациями. Но потом оказывается, что они противопоставлены, как явь и бред, воспроизводящий в причудливых сочетаниях образы и впечатления яви». Автор, «не прерывая прямого развития фабулы», строит «последующие фантастические события как отголоски и отражения уже описанной действительности»[24].

Непрерывный поток событий, единая фабула повести, таким образом, расчленяется как бы на фабулу яви и фабулу сна, которые в результате не связываются в единую линию действия. Не нуль фабулы в результате повести, но раздвоение фабулы и смысловое соотношение планов, «семантический параллелизм», «симметрия образов и тем»[25], открывающаяся в сопоставлении дневного сюжета героя повести и его сонного видения.

Итак, *линейная фабула оборачивается скрытым параллелизмом построения*: такова формула композиции «Гробовщика». Но ли-

---

[23] *В. В. Виноградов.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 462.

[24] Там же. С. 461—462, 463.

[25] Там же. С. 461.

нейная фабула именно «оборачивается», это — «оказывается» (слово, без которого не может обойтись никто из пишущих о «Гробовщике»). В том-то и дело в этой повести, что «семантический параллелизм» дневного и сонного действия скрыт в поступательном движении фабулы, два плана действия сведены на одну повествовательную плоскость, два ряда образов следуют в линию, в ряд.

В. Виноградов по поводу одного эпизода (речь Адрияна после пирушки у немца) рассматривает, что означает он «в прямом фабульном движении повести» и как его можно понимать «в общей композиции повести, в аспекте её скрытой семантики»[26]. Эта коллизия прямого фабульного движения и композиции, которою оно «оборачивается», и работает в повести как её «конструктивный принцип». Б. Эйхенбаум первый определил значение этой коллизии «простой фабулы» и «сложного построения» для «Повестей Белкина» и зафиксировал особенность её проявления в «Гробовщике». Но Б. Эйхенбаум не искал «скрытой семантики» в этих особенностях построения, для него само по себе построение как таковое и было семантикой; картина построения оказывалась, однако, от этого плоскостной и смещённой относительно композиции пушкинского «Гробовщика».

Какова же семантика этой композиции? О чём рассказывает повесть, так построенная, если не согласиться, что она «разрешается в ничто»? Заметим, что видимое прямое движение повести возникает из постепенного совмещения и смешения «внешнего» и «внутреннего» плана существования её героя; повествование словно теряет грань между явью и сном, реальностью и фантастикой, действительностью героя и его сонным сознанием. Читая «Гробовщика», мы видим, как постепенно это сплошное реально-фантастическое действие повести растёт из её «материала», реализует *тему* существования Адрияна Прохорова; в этом словно теряющем грань сюжете и вскрывается «скрытая семантика» жизни гробовщика, ему самому неведомая. Тот «узел» действия, каким является сон, завязан и постепенно затянут в «завязке» (первая и бóльшая часть повести).

---

[26] Там же. С. 568.

3

«Просвещённый читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми весёлыми и шутливыми, дабы сей противоположностию сильнее поразить наше воображение. Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу. Адриян Прохоров обыкновенно был угрюм и задумчив».

Традиционно с образом гробовщика в литературе связана *остроумная* тема. Н. Я. Берковский по поводу пушкинского «Гробовщика» цитировал из «Хозяйки» Достоевского: «В нижнем этаже жил бедный гробовщик. Миновав его остроумную мастерскую, Ордынов...»[27]. «Остроумно» положение гробовщика между живым и мёртвым миром, двусмысленно смешанными в его профессии и роли среди людей.

Остроумие темы играет контрастами — оксюморонами живого и мёртвого и вокруг пушкинского Адрияна с первой же фразы повести. Однако повествователь противопоставляет его классическим литературным могильщикам, выведенным «людьми весёлыми и шутливыми», — прежде всего шекспировскому могильщику, весёлость которого обсуждается Гамлетом и Горацио: «Гамлет. Или этот молодец не чувствует, чем он занят, что он поёт, роя могилу? Горацио. Привычка превратила это для него в самое простое дело. Гамлет. Так всегда: рука, которая мало трудится, всего чувствительнее». Однако затем, вступив в разговор с этим малым, Гамлет убеждается, что с ним надо «говорить осмотрительно, а не то мы погибнем от двусмысленности», и произносит свою знаменитую фразу о том, что все стали настолько остры, что мужик наступает дворянину на пятки. Принц и могильщик состязаются как равноправные партнёры в философском остроумии, обоснованном у одного из них с интеллектуального верха, а у другого — с народного низа. Могильщики у Шекспира и Вальтера Скотта[28] остроумны функционально: остроумие темы непосредственно выражается в том, что они даны людьми весёлыми и шутливыми.

---

[27] *Н. Я. Берковский*. Статьи о литературе. М., 1962. С. 312.

[28] Герой «Ламмермурской невесты», заказывающий похороны, находит «философские рассуждения могильщика очень забавными».

Пушкин хорошо знал этот шекспировский эффект, он очевиден в «Пире во время чумы», написанном в Болдине после «Гробовщика». В «Гробовщике», однако, Пушкин не просто не пользуется этим эффектом, но открыто и нарочито (эффектно) «снимает» его в экспозиции повести, объясняя читателю своего героя.

Надо заметить также следующее. Рукопись «Гробовщика» помечена 9 сентября, и этого же числа в письмах Пушкина Н. Н. Гончаровой и Плетнёву появляются первые упоминания о холере и карантине. Холера при этом сразу трактуется как остроумный предмет: «Nous avons dans nos environs la Choléra morbus (une très jolie personne)» (14, 111). «Гробовщик» возникает на фоне холеры, и, очевидно, тема повести связана с этим событием, так как прототип её героя — реальный гробовщик Адриян с Никитской — упоминается в более позднем письме невесте (4 ноября) по поводу московской эпидемии (14, 120). Но Адриян с Никитской в повести «Гробовщик» выведен в самой будничной обстановке, никакой холеры здесь нет. Пушкину не нужен здесь эффект, который можно извлечь из фигуры гробовщика во время холеры[29] и который ярко выразился в наблюдениях В. Ф. Одоевского в эпидемию следующего, 1831 года: «...на улицах гробовые дроги и на них весёлые лица гробовщиков, считающих деньги на гробовых подушках, всё это было Вальтер-Скоттов роман в лицах...»[30]. Уже после смерти Пушкина В. Ф. Одоевский начал цикл повестей «Записки гробовщика» (не осуществлённый полностью), написанных с *точки зрения гробовщика-философа*, наблюдателя человеческой жизни в «решительные минуты нашего существования»[31].

Пушкинский гробовщик представлен читателю как «оппозиция» остроумным гробокопателям у Шекспира и Вальтера Скотта. Но оппозиция эта в том состоит, что как раз снимается традиционная для темы гробовщика оппозиция («сия противоположность»). Автор отказывается от романтического контраста, а вместо него предлагает характер, напоминающий о классических

---

[29] Хотя в письме невесте 4 ноября подобный эффект играет: «Это хорошо для вашего соседа Адрияна, дела которого должны идти прекрасно. Но Наталья Ивановна, но вы...» (14, 120).

[30] *П. Н. Сакулин.* Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Т. 1. Ч. 2. М., 1913. С. 138.

[31] Альманах на 1838 год. СПб., 1838. С. 229.

единствах[32]. В самом деле, вспомним пушкинское рассуждение о лицах у Шекспира и Мольера: не представляет ли Прохоров, нрав которого «совершенно соответствовал мрачному его ремеслу», уклонение от шекспировского способа характеристики (которому он прямо противопоставлен) к мольеровскому («скупой скуп — и только»)? Но «монотония» Адрияна Прохорова просто мотивирована эмпирическим правдоподобием: «Из уважения к истине...» (в черновом варианте: «...ибо сия повесть не вымышленная...» — 8, 626). Монотония пушкинского гробовщика не является «сущностью» или «принципом» его характера («мольеровский» тип), она ничего не «означает», а просто у этого гробовщика оказался характер, соответствующий ремеслу, и повествователь поэтому «принуждён» отступить от литературной традиции. Но в плане пушкинской повести эта личная «случайность» приобретает значение важнейшей черты; на ней строится, можно сказать, ситуация повести, ею перераспределяются традиционные для темы остроумные контрасты.

Что же означает на уровне авторского замысла (если его прочитать за мотивировкой повествователя) эта фигура противопоставления «нашего» гробовщика шекспировскому? То, прежде всего, что объективное остроумие темы полностью отчуждается от самого гробовщика. У Шекспира могильщик сам — субъект философского юмора, который содержит в себе его тема; пушкинский гробовщик совсем не остроумен. Но тем более остроумен *рассказ* о нем и *повествователь*, ведущий рассказ; так, юмор повествователя очень активен в этом самом пассаже о характере героя, как и в следующей затем фразе: «Он разрешал молчание разве только для того, чтобы журить своих дочерей... или чтоб запрашивать за свои произведения преувеличенную цену у тех, которые имели несчастие (а иногда и удовольствие) в них нуждаться». Эту последнюю черту шекспировский могильщик «остроумно» заметил бы сам; но в пушкинском повествовании весь юмор, играющий в этой фразе, принадлежит рассказчику, не принадлежа нисколько герою. «Несерьозное отношение автора к лицам», смутившее в «Гробовщике» Толстого, оттого и разыгрывается здесь до такой степени, что в обратной пропорции к нему

[32] Замечание голландского исследователя «Повестей Белкина» (*Jan van der Eng*. Les récits de Belkin. Analogie des procédés de construction // The Tales of Belkin by A. S. Puškin. The Hague, Mouton, 1968. P. 35).

находится полное отсутствие остроумного сознания своего положения у Адрияна Прохорова. Остроумная тема в повести этим не снимается; но сам гробовщик никак не является субъектом, а только объектом остроумного повествования.

Правда, и этой мрачной задумчивости героя можно было бы дать высокое и значительное истолкование (в духе соответствия эпиграфу к повести из Державина). «Итак, Адриян, сидя под окном и выпивая седьмую чашку чаю, по своему обыкновению был погружён в печальные размышления». Но выясняется, что думал он не о «сединах дряхлеющей вселенной», а о «неминуемых расходах»[33]. Так, снимая традиционный контраст («сию противоположность») между мрачным занятием и остроумным характером и утвердив «монотонию», автор затем из неё извлекает иного рода контрасты — между печальными размышлениями гробовщика и их содержанием.

«Сии размышления были прерваны нечаянно тремя фран-масонскими ударами в дверь». В черновике вначале было: «тремя тихими ударами» (8, 627). Это пример того, как Пушкин усиливал остроумную окраску текста вокруг печальных размышлений своего героя. Определение «фран-масонскими», конечно, принадлежит остроумному повествователю. Оно при этом имеет отношение к самой сути рассказываемого: с ним в повесть входит цеховое товарищество в лице сапожника Готлиба Шульца, который «вошел в комнату и с весёлым видом приблизился к гробовщику». Этим новым контрастом характеры персонажей элементарно приравниваются характеру их профессий: *весёлый* нрав сапожника-немца так же «совершенно соответствует» в этой ситуации «нормальному», мирному его ремеслу. В то же время эти контрастные персонажи совершенно равны как собратья-ремесленники. На основе этого равенства гробовщик и сапожник ведут профессиональный (поистине «фран-масонский») разговор о выгодах и невыгодах того и другого ремесла:

«Каково торгует ваша милость?» — спросил Адриян. — «Э-хе-хе,– отвечал Шульц, — и так и сяк. Пожаловаться не могу. Хоть конечно мой товар не то, что ваш: живой без сапог обойдётся, ***а мёртвый без гроба не живёт»***[34]*. — «Сущая правда, — заметил Адриян: — однако ж. если жи-*

[33] *В. С. Узин.* О повестях Белкина. С. 31.

[34] Первоначально в черновике: «Живой бывает без сапог, а мёртвый

вому не на что купить сапог, то, не прогневайся, ходит он и босой; ***а нищий мертвец и даром берёт себе гроб****».*

Перед нами своего рода уравнение, составленное из двух контрастирующих друг другу реплик (аргументы сапожника и гробовщика), каждая из которых в свою очередь строится на контрасте; но все эти «оппозиции» полностью уравновешены.

Можно заметить при этом, что оба партнёра, в сущности, говорят то же самое: содержание их доводов не меняется, но меняется выражение и тем самым реальное значение тех же фактов (плюс или минус) с точки зрения сапожника или гробовщика. Результатом является симметрическая картина выгоды и невыгоды с той и другой стороны, профессиональное равновесие, которое держится на равновесии живого и мёртвого клиента: последний для гробовщика такой же живой.

В этом факте самом по себе и заключается неожиданное остроумие неостроумного Адрияна в этом разговоре. Мрачный Адриян и весёлый Готлиб Шульц одинаково остроумно смешивают в своих репликах жизнь со смертью. Оба каламбурят независимо от своих личных особенностей и характеров. Адриян не становится от этого похож на остроумных гробокопателей у Шекспира и Вальтера Скотта. Остроумен не сам Адриян и в этой беседе с Шульцем — «остроумно» его положение между живыми коллегами и мёртвыми заказчиками, которые как-то смешиваются для него в единый ряд его жизни. Мы увидим, что этот единый ряд в развитии действия повести и превратится в единый фабульный ряд реальных и фантастических фактов. В каламбурах сапожника и гробовщика и завязывается тот «каламбур» пушкинской повести, о котором писал Б. Эйхенбаум. Этот профессиональный обмен мнениями есть истинная завязка «Гробовщика» (экспозиция увенчана «печальными размышлениями» героя), ибо в способе выражения, к которому прибегают беседующие, скрывается завязь и будущего сюжетного парадокса повести.

В беседе с Шульцем отношения гробовщика с миром (с двумя мирами, между которыми он находится) «остроумно» сбалансированы; это своего рода гармонический момент в повести (запе-

без гроба не обойдется. Мы же все смертные» (8, 628). Переправляя, Пушкин вводит оксюморон («мёртвый... живёт») и снимает неуместную в этой повести философическую сентенцию.

чатленный собственноручным рисунком Пушкина), точка равновесия, которое дальнейшим ходом действия будет нарушено. Но уже в экспозиции накопились контрасты, скрыто работающие на это будущее нарушение. «Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги, и тощая пара в четвёртый раз потащилась с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом». В рукописи вначале пожитки были взвалены «на дрожки без рессор» (8, 624); оксюморон гробовщического быта, таким образом, был введён в первую же фразу повести. Но эта первая фраза звучит спокойно-повествовательно, таящийся в ней контраст подаётся как будто с точки зрения самого героя, для которого никакого контраста нет в пожитках на похоронных дрогах. Однако тут же неравновесие обнаруживается во внутреннем мире героя: «Приближаясь к жёлтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и наконец купленному им за порядочную сумму, старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось».

В. Узин отметил здесь достаточно сложную для героя повести психологию: «Это отсутствие радости удивляет самого Прохорова»[35]. В самом деле, это первое углубление во внутренний мир героя (таких углублений, соответственно натуре героя, в повести немного, но зато сама повесть незаметно для читателя в своей кульминационной части перемещается в его «внутренний мир») задаёт читателю, как и самому герою, вопрос, который заглаживается ходом повествования, но не устраняется им и скрыто присутствует в «остроумных» подробностях описания жизни гробовщика. В. Узин видит в этом беспричинном и удивительном для самого героя отсутствии радости первоисточник будущего его сновидения[36].

Домик, которому не радуется гробовщик, нарочито весёлого цвета — *жёлтый*. Цветовая гамма повести небогата, и чёрный цвет в ней не назван ни разу, тем не менее этот неназванный цвет профессии в соединении с угрюмостью героя является фоном, на котором активным контрастом играют вспыхивающие несколько раз жёлтый, красный, светло-зелёный — в частности, помимо жёлтого домика, «жёлтые шляпки и красные башмаки», которые надевают дочери Адрияна, отправляясь с ним вместе в

[35] *В. С. Узин*. О повестях Белкина. С. 37.
[36] Там же. С. 39.

гости. Яркие краски функционально подобны остроумной окраске повествования вокруг героя повести: они также ему недоступны и тоже активно его изолируют в человеческом мире. И сами дочери Адрияна, надевшие жёлтые шляпки и красные башмаки, составляют в повести своему отцу неявную, но ощущаемую «оппозицию». Дочери упоминаются почти всякий раз в таком контексте, что Адриян их бранит, журит, опасается (в сонном сюжете): «Не ходят ли любовники к моим дурам?» — а они со своей стороны составляют ему контраст ярким цветом своей одежды в праздничный день. Только в последней фразе обрадованного гробовщика и повести («Ну коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей») как будто снимается это неявное противоречие, проходящее через текст.

Наконец, «печальные размышления» в новом жёлтом домике представляют собой наибольшее неравновесие внутри достигнутого жизненного равновесия гробовщика, воплощённого в этом самом домике. «Он надеялся выместить убыток на старой купчихе Трюхиной, которая уже около года находилась при смерти. Но Трюхина умирала на Разгуляе, и Прохоров боялся, чтоб её наследники, несмотря на своё обещание, не поленились послать за ним в такую даль и не сторговались бы с ближайшим подрядчиком».

Мы застаём героя повести в момент исполнения его давней мечты. Но это исполнение желаний — неполное, ибо переселяется гробовщик, оставляя на прежнем месте заботу, неразрешившуюся проблему; подчеркнуто, как затянулось её разрешение: «около года находилась при смерти», но так и не умерла за этот значительный срок до отъезда Прохорова. Так, прошлое не завершено, и самыми первыми мыслями на новом месте он связан со старым местом. Всё реальное действие повести происходит на небольшом пространстве, обозначенном словами Готлиба Шульца: «...живу от вас через улицу, в этом домике, что против ваших окошек». Но этому реальному короткому пространству противоречит в плане «скрытой семантики» существования Прохорова обширное пространство между Никитской и Разгуляем (*такая даль!*), к которому он прикован мыслями: оно и реализуется в дальнейшем как пространство, в котором протекает сонная фабула.

Итак, уже в экспозиции накопляется «скрытая семантика», которая будет вскрываться ходом событий.

4

Если, таким образом, в беседе с Готлибом Шульцем отношения Адрияна Прохорова с живыми и мёртвыми «остроумно» уравновешены — исходное положение повести, изображающее жизненное равновесие гробовщика, то в дальнейшем по собственной внутренней логике этого остроумия повесть идёт к нарушению этого равновесия и границы этого и иного мира, действительности и сонного бреда. Когда на серебряной свадьбе у Шульца пьют «за здоровье тех, на которых мы работаем», гробовщику предлагают пить «за здоровье своих мертвецов». «Все захохотали, но гробовщик почёл себя обиженным и нахмурился. Никто того не заметил...» Никто не заметил грани, что начала ему открываться в этом фатальном остроумии самого его равного во всех отношениях положения среди таких же честных профессионалов. Та самая логика, что соединяет всякого мастера с его клиентурой и всех их друг с другом, как взаимных клиентов друг друга, образуя прочную внутреннюю связь человеческого мира («Гости начали друг другу кланяться, портной сапожнику, сапожник портному, булочник им обоим, все булочнику и так далее»), гробовщика объединяет с потусторонним миром. Тост, обращённый к нему «среди сих взаимных поклонов», выводит его из круговой поруки естественных человеческих связей; неожиданно гробовщик из них выпадает.

С тостом к нему обращается персонаж, представленный так: «Из *русских чиновников* был один *буточник*, *чухонец* Юрко...». Этой «забавной»[37] характеристикой Юрко отделён от немцев, но и от русского гробовщика (национальное противопоставление начинает приобретать значение в этом эпизоде). Особая роль Юрки и проявляется в том, что его остроумное слово вскрывает перед умственным взором гробовщика «скрытую семантику» его положения (заметим, что тост Юрки настигает Адрияна как раз в тот момент, когда он «пил с усердием и до того *развеселился*, что сам предложил какой-то шутливый тост»).

Про Юрку рассказывается, что немцам, живущим около Никитских ворот, случалось ночевать у него с воскресенья на понедельник; в конце же пирушки гости «под руки отвели Юрку в его бутку, наблюдая в сем случае русскую пословицу: долг платежом

---

[37] Так о ней отзывалась «Северная пчела» (1831. № 288, 18 дек.).

красен». Эти как будто бы самодовлеющие подробности служат, однако, развитию темы. Ведь это взаимодействие буточника и ремесленников есть тоже иллюстрация той живой связи присутствующих друг с другом, которая выразилась в их взаимных поклонах и из которой вдруг сейчас выпадает Прохоров.

В монологе после пирушки его сознание уясняет открывшуюся грань и затем — в обращении к мертвецам — переходит её. «Что ж это, в самом деле, — рассуждал он вслух, — чем ремесло мое нечестнее прочих?» (вот оно, пошатнувшееся равновесие беседы с Готлибом Шульцем); «...разве гробовщик брат палачу?» (палач — человек за гранью нормального общества, человек вне людей[38]); «...чему смеются басурмане? разве гробовщик гаер святочный?» — В уме его вскрываются контрасты, которые совмещает в себе его фигура: «брат палачу» и «гаер святочный» (карнавальная фигура), чёрный мрак и весёлое шутовство, которое так же оказывается сопутствующим ему, как могильщикам у Шекспира, — но только не собственное его профессионально-самосознательное философское шутовство, а некий объективный юмор, сопровождающий присутствие гробовщика среди живых людей. Сознание гробовщика выходит из равновесия, выражением чего является сам этот патетический монолог с риторическими вопросами (ср. обычное: «Он разрешал молчание разве только для того, чтобы журить своих дочерей...» — и здесь: «...рассуждал он вслух»), напоминающий даже своим построением знаменитый монолог Шейлока как раз из Шекспира («...разве у жида нет глаз?» и т. д.). Собственное бытиё оказывается *под вопросом*, а за вопросами следует *обращение* к «моим благодетелям», к потустороннему миру[39].

Реализуя предложенный ему на пирушке тост, гробовщик приглашает на новоселье «тех, на которых работаю: *мертвецов православных*» — вместо живых «*басурман*». Так заостряется еще одна оппозиция — национально-вероисповедальная[40]. Тема *нем-*

---

[38] В том же 1830 г. Пушкин писал в газетной заметке о «Записках Самсона, парижского палача»: «Посмотрим, что есть общего между им и *людьми живыми*? На каком зверином рёве объяснит он свои мысли?» (11, 94).

[39] Работница, говорящая Адрияну: «Перекрестись! Созывать мёртвых на новоселье! Экая страсть!» — соответствует Лепорелло рядом с Дон Гуаном, обратившимся с приглашением к статуе Командора.

[40] Можно видеть по рукописи, как она в работе над текстом оформляется и заостряется. Первоначальный вариант: «Ан созову я свою бра-

ца была введена уже при первом явлении Шульца: «Дверь отворилась, и человек, в котором с первого взгляду можно было узнать немца ремесленника... сказал он тем русским наречием, которое мы без смеха доныне слышать не можем...». Здесь в этом «мы» повествователь скрыто объединяется со своим унылым русским героем в чувстве превосходства (выражаемого смехом, так вообще не свойственным Прохорову), над тем, кого ниже герой назовет «басурманом». Хотя, однако, это различие отмечено и обыграно[41], оно не заострено в оппозицию. В беседе с Шульцем и на пирушке до рокового тоста национально-амбивалентного Юрки (русский-чухонец) немцы и Прохоров составляют профессиональное единство и даже «фран-масонское» братство. После пирушки, однако, гробовщик себя чувствует ближе к неживым благодетелям, нежели к коллегам, которые над ним смеются: «*чему смеются басурмане?*». «Своими людьми» становятся мертвецы, в противоположность тем, с кем он в жизни объединён как со своими. Здесь и приобретает значение различие национальное, заостряющееся в принципиальную оппозицию по вероисповеданию: мертвецы свои как «православные» (однако работница возражает на обращение к ним как на святотатство: «Перекрестись!»), коллеги чужие как «басурмане». В переключении действия из фабулы яви в фабулу сна это новое противопоставление выполняет важную роль.

тью гробокопателей да тех, на которых работаю: мертвецов моих благодетелей» (8, 631). Первоначально, следовательно, предполагалось совместное приглашение гробовщиков и мертвецов, что не давало той полноты изоляции героя повести в человеческом мире и объединения с миром покойников; и также не сразу было найдено принципиальное для героя в этот момент «мертвецов православных». Процесс выработки окончательного текста «Гробовщика» в значительной мере заключался у Пушкина в выработке контрастов, участвующих в ситуации повести (это можно видеть и на других подобных примерах).

[41] Обратим внимание и на такие различия: «Не стану описывать ни русского кафтана Адрияна Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи...». Эти подробности входят в систему неявного размежевания между Прохоровым и его дочерьми и способствуют изоляции в повести русского во всех отношениях гробовщика.

Любопытно, что гробовщик-рассказчик В. Ф. Одоевского — немец, родившийся в России, учившийся в университете и собиравшийся стать скульптором («Альманах на 1838 год», с. 232). Очевидно, то, что он немец, должно мотивировать его философическую позицию.

Обращение к мёртвым реализует в поколебленном выпивкой и обидой[42] уме гробовщика метафору его существования и *открывает границу* в мир сонной фантастики. С этой границы рассказ переходит в плоскость сознания Адрияна и дальше идет «во сне», оставаясь по видимости все тем же «прямым» рассказом.

5

«На дворе было ещё темно, как Адрияна разбудили. Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь, и нарочный от её приказчика прискакал к Адрияну верхом с этим известием».

Как замечает голландский автор статьи о «Гробовщике» Ван Холк, отметки о времени действия, относящие настоящий момент к независимой временной перспективе (день — ночь — день), особенно часты в началах и концах абзацев «Гробовщика»[43]. Например, на стыке двух предшествующих сейчас цитируемому абзацев даны указания о времени окончания пирушки: «...и уже благовестили к вечерне, когда встали из-за стола.

Гости разошлись поздно...».

Следующий после сна абзац — пробуждение — начинается: «Солнце давно уже освещало постелю, на которой лежал гробовщик».

«На дворе было ещё темно» — естественно включается в этот единый временной ряд. Читатель не знает, что здесь начинается сновидение со своим, как окажется, иным отсчётом времени. И тот, кто читает «Гробовщика» впервые, действительно не подозревает пока, что здесь начинается совершенно другое событие и другой временной ряд. Открывшиеся события сна излагаются объективно-повествовательно, без какого-либо намёка на субъективность этого, как окажется, марева.

В этой полнейшей объективности повествования, однако, заключено нечто новое по сравнению с рассказом до этого момен-

[42] «Гробовщик пришёл домой пьян и сердит». Обратим внимание на это двойное обоснование. Критики, считающие, что фантастический эпизод начисто снимается, ибо герой был «просто пьян», забывают о второй мотивировке, показывающей, что он был не «просто» пьян. Органическая двойственность всей структуры повести, в частности двойственность «несерьёзного» и «серьёзного» обоснования того, что в ней происходит, проявляется также и в этой мотивировке.

[43] The Tales of Belkin by A. S. Puškin. P. 94.

та. Ведь до этого повествование было довольно «субъективным», т. е. в нём очень заметна была субъективность повествователя. Но столь активный и знающий повествователь в этот момент перехода в сонную фабулу «исчезает», «не знает», что это начался сон. Объективность повествования сонных событий поэтому отделяется на фоне предшествующего объективно-субъективного повествования как более строгая и как бы подчеркнутая объективность. В. Виноградов заметил, что «направление и степень наклона повествования к точке зрения гробовщика различны в передаче быта и фантастики сна. Ироническая отрешённость "образа автора" от изображаемой действительности, паутина литературных намёков, облегающих повествование о жизни гробовщика и немцев-ремесленников, — все эти особенности стиля затенены и ослаблены во второй части повести, в изложении картин сна (который, впрочем, только в эпилоге назван сном)»[44].

Вспомним ещё раз остроумные замечания повествователя: «...или чтоб запрашивать за свои произведения преувеличенную цену у тех, которые имели несчастие (а иногда и удовольствие) в них нуждаться». Эти мотивы жизни гробовщика реализуются в его хлопотах вокруг похорон Трюхиной; изображаются как раз такие факты, но прежний юмор повествователя погашен в этом изображении, рассказывается с большим «наклоном повествования» к точке зрения гробовщика. Повествовательная игра, в которой сказывалось живое присутствие повествователя, «затенена и ослаблена» в этой картине похорон Трюхиной. Вся эта картина вполне реальна: так и было бы в точности, если бы Трюхина умерла. Но оголённость рассказа от уже привычной нам в этой повести живой субъективности рассказчика словно сообщает призрачное освещение всему рассказываемому. Так *стилистически* сонная действительность сразу же отличается от реальной, в то время как потерявшее черту повествование ещё между ними не различает.

Вспомним также и сопоставим: «...уже около года находилась при смерти» — и: «Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь». Стилистику сна, отличающуюся от стилистики яви гробовщика, мы можем почувствовать в этом сопоставлении. То, что так застоялось в жизни героя, чудесно сразу же разрешается. В этом сопоставлении несомненно взаимодействуют, хотя и уда-

---

[44] *В. В. Виноградов.* Стиль Пушкина. С. 463.

лённые друг от друга в тексте, несовершенный и совершенный вид глагола, причем совершенный вид во втором случае скрыто обозначает тот композиционный раздел, который потерян в повествовании. Совершенный вид означает конец затянувшегося состояния, подлинное событие; в этом отношении сонная фабула сразу же отличается от бессобытийной яви гробовщика. Событие это возможное и реально изображённое, но оно в то же время выглядит как какое-то волшебное, сказочное событие: «Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь». Ведь оно означает полное исполнение желаний гробовщика. Вспомним также его опасение, как бы «не поленились послать за ним в такую даль». Но сейчас за ним прискакали верхом: величина пространства, которая так чувствовалась в его печальных размышлениях как труднопреодолимое препятствие, здесь преодолевается со сказочной лёгкостью. Д. С. Лихачёв, говоря о малом сопротивлении материальной среды в волшебной сказке, уподобляет её пространство пространству сна[45]. Мы еще не знаем, что это сон, читая про совершившуюся кончину Трюхиной, но уже мы находимся вместе с героем повести в пространстве сна. Повествовательная среда этих новых событий словно разрежена по сравнению с повествованием яви.

Сновидение не объявлено, кончина Трюхиной и последующие хлопоты Адрияна в линейном сюжете повести *продолжают* события предыдущего вечера. Но действие нечувствительно переходит в иной стилистический план[46]. Уже кончина Трюхиной — идеальное событие, осуществившаяся в сонном воображении мечта Адрияна; это событие составляет одну действительность, как читатель увидит, не с событиями предыдущего вечера, а с визитом покойников; и вместе с ним, событием не-

---

[45] *Д. Лихачёв.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 81.

[46] У Г. К. Честертона есть остроумное замечание об однородности сонных событий: «Ведь сон может начаться Страшным судом и кончиться чаепитием, но Суд будет обыденным, как чай, а чай — страшным, как Суд» (*Г. К. Честертон.* Чарльз Диккенс. М., 1982. С. 111). Так и в стилистике сновидения гробовщика — стилистически однородны возможные и фантастические события: прозаическая картина хлопот вокруг умершей купчихи отсвечивает какой-то призрачностью, а явление покойников (своего рода Страшный суд в сновидении Адрияна) происходит обыденно. Страшный же суд во сне обернётся затем чаепитием наяву.

возможным и фантастическим, возможная и реально показанная кончина Трюхиной соотносится с жизнью гробовщика как её идеальное повторение, реализованная метафора, — соотносится по типу «семантического параллелизма». Смерть Трюхиной *не продолжает* события предыдущего вечера, но открывает новый самостоятельный ряд событий, воспроизводящих заново действительность гробовщика в плане её «скрытой семантики». Выше мы формулировали эту основную особенность пушкинского «Гробовщика»: линейная фабула оборачивается скрытым параллелизмом построения. *Событием* повести, собственно, и является это сопоставление явного и неявного планов жизни гробовщика, реализация его жизни в плане инобытия, затем снимаемая в развязке.

Но в эмпирическом ходе повествования нелинейная фигура построения повести скрыта, семантическое пространство повести предстает линейно, как непрерывное время. Время во сне «реально» отсчитывается от пирушки у немца, и Адриян проживает за ночь лишние сутки: «Целый день разъезжал с Разгуляя к Никитским воротам и обратно; к вечеру всё сладил и пошёл домой пешком, отпустив своего извозчика». Пространство мыслей гробовщика реализуется как пространство сна, не имеющее здесь той инерции, которой оно обладает в его мыслях наяву («такая даль»): и нарочный от покойной, и сам Адриян пересекают его не раз туда и обратно. Преодоление этого большого пространства во сне заполняет лишнее время, которое маскирует сон, покрывая иной пространственно-временной план, в котором уже протекает действие.

«Целый день разъезжал... к вечеру всё сладил и пошёл домой пешком...» Переход от несовершенного глагольного действия к совершенному хотя и не имеет здесь того значения по отношению к плану повести в целом, как в примере, выше разобранном, означает и в этом случае композиционный раздел — внутри самой фабулы сна. Здесь начинается переход ко второй её, фантастической части. Ибо сон гробовщика сам по себе имеет двойственное членение; он ведь не начинается сразу осуществлением фантастического приглашения мертвецов на пир. Сон начинается издалека, он лишь исподволь переходит в фантастику; лишь с появлением мертвецов мы впервые догадываемся, что это сон. Посередине сна, таким образом, обнаруживается впервые самая

грань между явью и сном, что была потеряна при его начале. Так оказываются сдвинуты в повествовании естественные границы. Для героя граница сдвинута ещё наяву, в его фантастическом *обращении* к мёртвым, с которыми он в своем поколебленном самочувствии объединяется как со своими людьми, отворачиваясь от мира живых. Пушкинское же повествование объединяется с этим утратившим равновесие самочувствием героя и его непосредственно таким образом проявляет.

Итак, сон Адрияна Прохорова сам по себе имеет определенную композицию. Непосредственно следуя за фантастическим приглашением, сон не сразу реализует его; вначале реализуется чаяние смерти Трюхиной ещё из экспозиции повести, и таким образом фантастическое новоселье в сонном сюжете следует за долгожданными похоронами купчихи. В явном сюжете две эти темы разобщены и как будто прямо не связаны; в сонном сюжете они образуют последовательную связь. В этом связывании разрозненных мотивов дневного существования и проявляется «необыкновенная для бодрствующего Прохорова синтетическая способность»[47], отличающая его сновидение. Ибо смерть Трюхиной и явление мертвецов в новом действии связаны не эмпирически, но «синтетически», второе событие не просто следует за первым, но обусловлено им. Реализация фантастического пожелания Прохорова — «попировать» со своими заказчиками и тем отпраздновать своё профессиональное самоутверждение назло веселым коллегам-«басурманам» — оказывается обусловлена (в плане скрытой семантики, в котором развёртывается сонное действие) осуществлением другого его желания — чтобы Трюхина кончила наконец умирать. Праздник гробовщика обусловлен смертью живого человека, а пожелание мертвецам здоровья (тост, предложенный Адрияну Юркой и породивший идею пира покойников) есть пожелание смерти живым. Такова скрытая семантика существования гробовщика, в выявлении которой в видении Адрияна главная роль принадлежит купчихе Трюхиной. В. Узин назвал ее пиковой дамой Прохорова[48]. Она действительно исполняет его желание, но в этом обнаруживает «тайную недоброжелательность». Полное исполнение желаний оказывается

---

[47] *В. С. Узин*. О повестях Белкина. С. 33.

[48] Там же. С. 43.

не полным удовлетворением, но ужасом, и гробовщик наутро *обрадован*, что Трюхина не умерла (что это был только сон).

Явившиеся к Адрияну покойники ведут себя как действительно «своё общество» для хозяина дома: «Все они, дамы и мужчины, окружили гробовщика с поклонами и приветствиями...». Но он узнаёт их «с ужасом». Эта естественная реакция — как если бы это происходило наяву — не соответствует логике сна.

Три фигуры выделены в обществе мёртвых; две из них «синтетически» соотносятся с дневными мыслями и разговорами Адрияна: отставной бригадир и бедняк, «недавно даром похороненный», который и здесь стыдится своего рубища (тот самый «нищий мертвец», что «даром берёт себе гроб», из остроумной беседы с Готлибом Шульцем). Но наиболее выделенной фигурой (имя, отчество, фамилия и дата похорон) является персонаж, которому прямо ничто до этого не соответствует в повести: «"Ты не узнал меня, Прохоров, — сказал скелет. — Помнишь ли отставного сержанта гвардии Петра Петровича Курилкина, того самого, которому, в 1799 году, ты продал первый свой гроб — и ещё сосновый за дубовый?" С сим словом мертвец простёр ему костяные объятия — но Адриян, собравшись с силами, закричал и оттолкнул его. Пётр Петрович пошатнулся, упал и весь рассыпался».

«Мертвецы православные» поднимаются, чтобы *приветствовать* Адрияна. Костяные объятия отставного сержанта — высшая точка этих приветствий. При этом напоминание о первом гробе, «сосновом за дубовый» (о первом обмане, с которого, таким образом, начинался путь, приведший к приобретению жёлтого домика), звучит в словах Курилкина неумышленным упрёком, лишь пришедшимся к слову. По всему судя, Курилкин не для того явился, чтобы сделать этот упрёк. Тем не менее он несомненно явился из «подсознания» гробовщика, как его оттеснённая совесть. Вообще сновидение Прохорова по отношению к явному плану его бытия есть неявное самосознание. Нам вспоминается здесь одна параллель из русской литературы после Пушкина — параллель, которая нам показывает, как всходили незаметные пушкинские посевы в нашей литературе, как разрастались и раскрывались в ней зёрна, словно бы скрыто брошенные Пушкиным. Эту параллель мы находим у раннего Достоевского.

На героя его повести, мелкого чиновника, находит гибельный кошмар, «полусон, полубред», в котором обнаруживается

также необычайная для его повседневного одичавшего разума «синтетическая способность». Господин Прохарчин нелюдимостью и мрачностью напоминает своего отдалённого пушкинского предшественника; но, конечно, тому «и не снилась» та трагическая изоляция, в которой проводит жизнь герой ранней повести Достоевского. Эта изоляция от опасного общения с людьми, эта «укрытость», в которой он видел свою «гарантию безопасности»[49], вдруг поколеблена фантастическим экзистенциальным страхом и словно прозрением «во что-то» — так Достоевский будет комментировать собственный сюжет в очерке «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (1861): «Но вдруг с ним что-нибудь случилось такое, как будто подталкивающее под локоть... Может быть, с ним была какая-нибудь минута, когда он вдруг как будто во что-то прозрел и заробел перед чем-то»[50]. Последний раз он выходит из дому, из своего угла за ширмами, из своего укрытия, — на этот раз он выходит не в канцелярию, «а в хаос петербургской жизни»[51], и видит бедность, пожар и чужую беду. Всю жизнь он хочет «выключить себя из круга общей человеческой беды», но в то же время «в глубине сознания идёт своя разрушительная работа совести, которая и приводит его к катастрофе»[52]. Катастрофой становится «полусон, полубред», в котором не только «синтетически» сплавляются воспринятые им наяву образы чужого горя, но и рождается чувство виновности и неизбежности держать ему самому ответ за всё это горе мира; в качестве же отдалённого биографического источника этого чувства вины всплывает из глубины заглохшей памяти воспоминание о совершённом когда-то мелочном обмане, оно-то и разрастается в принявшей «фантастическое направление» голове Прохарчина в это чувство большой вины и ответственности за чужую беду: «Наконец господин Прохарчин почувствовал, что на него начинает нападать ужас; ибо видел ясно, что всё это как будто неспроста теперь делается и что даром ему не пройдёт. И действи-

[49] *В. Н. Топоров*. «Господин Прохарчин». К анализу петербургской повести Достоевского // *В. Н. Топоров*. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 138.

[50] *Достоевский*. Т. 19. С. 74.

[51] *В. Н. Топоров*. «Господин Прохарчин». С. 144.

[52] *А. Л. Бем*. Чужая беда в творчестве Достоевского // O Dostojevském. Praha, 1972. С. 226.

тельно, тут же недалеко от него взмостился на дрова какой-то мужик, в разорванном, ничем не подпоясанном армяке, с опалёнными волосами и бородой, и начал подымать весь Божий народ на Семёна Ивановича. Толпа густела-густела, мужик кричал, и, цепенея от ужаса, господин Прохарчин вдруг припомнил, что мужик — тот самый извозчик, которого он ровно пять лет назад надул бесчеловечнейшим образом, скользнув от него до расплаты в сквозные ворота и подбирая под себя на бегу свои пятки так, как будто бы бежал босиком по раскалённой плите».

От костяных объятий Петра Петровича Курилкина до этого извозчика-мстителя, преображённого в фантастической голове господина Прохарчина в какого-то Пугачёва, — одна из тропок того нравственного пути, которым шла русская литература. Анна Ахматова сумела прочитать в «Повестях Белкина», как и в одновременных им маленьких трагедиях, «грозные вопросы морали»[53]. Мы знаем, какие всходы дало это у Достоевского. И в «Господине Прохарчине» мы находим один из таких всходов тайно посеянного в «Гробовщике». Конечно, различия между этими двумя случаями в истории литературы очевидны — но ими и измеряется путь литературы. Главное отличие то, что это самосознание человека Достоевского в самом деле «даром ему не пройдёт». «Самосознание» же пушкинского гробовщика в развязке «даром проходит». «Самосознание» не удерживается в его душе: как приходит к нему помимо него, так помимо него от него уходит.

Важная подробность: в черновом тексте злополучный тост, развязавший интригу повести: «За здоровье тех, на которых мы работаем, unsere Kundleute» — имел первоначальную редакцию: «за здоровье unsere erste Praktike» (8, 630). Этим самым явление Курилкина в сновидении Адрияна предвосхищалось ещё дневными его впечатлениями; такая редакция тоста указывала на возможные угрызения совести как психологическую мотивировку этого явления. Пушкин снял с поверхности эту мотивировку — и тем подчеркнул, углубил бессознательность гробовщического самосознания. Ибо угрызений совести нет в жизни гробовщика. Он каждый день продаёт сосновый за дубовый без каких-либо угрызений. Но этот самый обычный мотив его жизни в кульминации фантастического эпизода соединяется с костяными объятиями и ужасом.

---

[53] *А. Ахматова*. О Пушкине. Л., 1977. С. 91, 169—170.

Что же случается с гробовщиком Адрияном Прохоровым? Он не похож на весёлых и шутливых гробокопателей у Шекспира и Вальтера Скотта, совсем не остроумен, вечно угрюм и погружён в печальные размышления о неминуемых расходах. Но его ситуация независимо от него «остроумна». Происходит так, что оксюмороны его пограничного положения между живыми и мёртвыми обостряются и вскрываются своей собственной силой, по собственной внутренней логике, приоткрывая ему сомнительность самого его равенства с такими же ремесленниками-коллегами. Перед ним встают вопросы о значении его положения, необходимость самоутверждения, принимающего фантастическую форму приглашения мертвецов. Фантастическая идея реализуется, но новоселье с покойниками оказывается не торжеством, а кошмаром. Сон героя развёртывается необъявленный, как прямое продолжение его яви. На одной повествовательной плоскости оказываются внешняя действительность гробовщика и его «обнажённое сознание»[54]. Вместе с его сознанием повествование выходит из равновесия, из колеи (и вместе с ним оно наутро «возвращается к действительности»). Тем самым оно непосредственно реализует гротеск пограничного гробовщического бытия, его «скрытую семантику». Повесть углубляется, начиная с кончины Трюхиной, в этот семантический план, вскрывающийся во внутреннем мире героя. Но откровение это приходит к нему как внешнее событие, совершающееся помимо него (оттого и в сюжете повести сон вступает как явь). Оказываясь же, при пробуждении, «только сном», оно для него снимается. То, что случается с Прохоровым «во сне», так и остаётся от него навсегда скрытым.

6

«Солнце давно уже освещало постелю, на которой лежал гробовщик».

Как и предшествующий абзац («На дворе было ещё темно...»), развязка открывается указанием на природное время. Таким образом, иллюзия единого временного ряда, в котором время пробуждения следует за временем сновидения, ещё не разрушена и в этой первой фразе развязки. Повествование не

---

[54] *В. С. Узин.* О повестях Белкина. С. 38.

спешит расстаться с точкой зрения героя: «С ужасом вспомнил Адриян все вчерашние происшествия». Переход к действительности и здесь ещё заглажен[55] в повествовании, которое тоже колеблется в поисках равновесия, вместе с очнувшимся героем. Повествование, собственно, и останавливается на этой неустойчивой черте, окончательная же развязка дана в *диалоге* гробовщика с работницей, которая и удостоверяет дневную реальность. Время гробовщика и время работницы всё не могут сойтись: «Да не ты ли пособляла мне *вчера* улаживать её похороны? — Что ты, батюшка? не с ума ли спятил, али *хмель вчерашний* ещё у тя не прошёл?». Наконец, работница восстанавливает порядок реальных фактов: «...да и спал до сего часа, как уж к обедне отблаговестили», — и это последнее указание сходится и смыкается с указанием о времени окончания пирушки у Шульца: «...и ужс благовестили к вечерне, когда встали из-за стола», — вытесняя и выключая из этого непрерывного временного ряда время сновидения («На дворе было ещё темно, как Адрияна разбудили»), снимая и как бы уничтожая его (для «обрадованного гробовщика») — или же перемещая в иной план (для повести Пушкина).

«Повесть разрешается в ничто» — мы помним формулу Б. Эйхенбаума. Разрешается в ничто фантастическое приключение гробовщика, но можно ли это сказать о повести?

Мы вспоминали выше о вещих снах пушкинских героев (Татьяны, Отрепьева, Гринева, Марьи Гавриловны). Их характер и структура исследованы в специальной статье М. Гершензона[56]: в них можно различить две части, первая из которых является в большей степени отражением реальных мотивов, вторая содержит фактическое предвидение, пророчит будущее. Все эти сны отделены, как сны, от предшествующих им событий и связаны с дальнейшим ходом событий, ведут в будущее: таким образом, *включены* в действие как реально значимый, вещий его момент.

Сон гробовщика, мы видели, *выключен* из реального действия. Он не отделён от предшествующих событий, как сон, и он не связан с последующими событиями, *не ведёт ни в какое будущее*,

[55] Наблюдение и определение С. В. Ломинадзе, с которым мы обсуждали «Гробовщика».

[56] См: *М. О. Гершензон*. Статьи о Пушкине. М., 1926. С. 96—110; *Он же*. Избранное. Т. 1. С. 184—196.

снимается в жизни гробовщика. Но он не снимается в повести. Сон остаётся её центральным событием, и нельзя сказать, что он был лишён также вещего значения, только это не весть о будущем, которого в жизни гробовщика не оказывается («даже Трюхина не умерла»), а весть о настоящем, в неявном его значении. Но оно так и остаётся в итоге неявным для героя повести, весть не доходит. В этом и состоит завершающий эффект «Гробовщика»: фантастические события сна снимаются и не снимаются в то же самое время. Заметим, что развязка — это не только возвращение к тому, что было до сна: гробовщик обрадован, не угрюм по-обычному, зовёт дочерей, вероятно, не для того, чтобы их, как обычно, бранить, и даже так и не кончившееся умирание Трюхиной сейчас оказывается положительным фактом. Но это значит, что фантастический эпизод не просто был «вздором», если герой так рад его вытеснить из своей жизни.

Значит, развязка не столь проста, как обычно её представляют. В окончании повести светит солнце и герой ощущает радость, которой он не чувствовал в начале повествования, при переселении в новый домик. Эта обрадованность гробовщика не только снимает ужасы сна, она составляет контраст и обычной его угрюмости. Повесть не разрешается в ничто: что-то неявно произошло в жизни её героя. Но эта *неявность* случившегося, неявность происходящего для героя повести и как бы для самой повести вместе с ним составляет главное в «Гробовщике» и самую соль его (как бы неявного тоже) смысла.

1973

Бездна пространства

1

«В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт».

Это хрестоматийное суждение Гоголя о Пушкине стоит у истока будущих теорий художественного пространства. Слово поэта представлено здесь как окно в пространство — но «за окном» открывается внутреннее пространство самого же слова, что же это такое? Слово разверзается в какое-то гиперболически-безмерное по-гоголевски (не по-пушкински) пространство. Но то же отпущенное «в пространство» слово со всей его необъятностью словно обратным ходом возвращается, уподобляется самому поэту. Фантастическая «пространственная одаренность»[1] отличала Гоголя, и метафорический беспредел пространственного видения всего на свете мы у него наблюдаем на каждом шагу, в том числе и в этом высказывании. На язык пространства Гоголь переводил непространственные понятия и идеальные содержания, каковы в настоящем случае слово поэта и — в той же статье о Пушкине — русский язык («Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал всё его пространство»[2])[3].

---

[1] *В. Н. Топоров.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 251.

[2] *Н. В. Гоголь.* Т. VIII. С. 50.

[3] Недавнее исследование обнаружило, что предтечей теоретизации понятия пространства, с распространением его на явления духовного порядка, был в одни годы с Гоголем в своих не опубликованных при жизни записках и письмах Г. С. Батеньков, формулировавший такие понятия, как пространство мысли, пространство веры и упования, пространство памяти. Интересно, что единственную в своей жизни статью о литературе Батеньков писал о Гоголе, о «Мёртвых душах». См.: *В. Н. Топоров.* Об индивидуальных образах пространства («Феномен» Батенькова) // *В. Н. Топоров.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 458, 461.

Ю. Тынянов поставил рядом гоголевскую «бездну пространства» и известное письмо Толстого о «Повестях Белкина» как два «самые веские слова» — одно о поэзии Пушкина, другое о его прозе[4]. Однако вряд ли тот факт, что суждение Гоголя непосредственно у него относилось к «мелким стихотворениям» Пушкина, может нам помешать понимать сказанное им о пушкинском слове шире. Конечно, избранный им масштаб суждения не случаен: «бездна пространства» в таком масштабе, в каком развёртывание какого-либо внешнего пространства если не исключено, то заведомо минимально. Тем самым экстенсивное (естественное) представление о пространстве сменялось каким-то новым интенсивным его пониманием; оно и будет потом оформлено как понятие художественного пространства. Гоголю важен именно минимальный масштаб для постановки своей грандиозной мысли. И Гоголю важно свойство пушкинской поэтической интенсивности, взятое им на примере «мелких стихотворений» (и даже «каждого слова» в них), но равно сказавшееся в *маленьких* трагедиях («Пять актов Шекспира становятся тремя сценами Пушкина»[5]) и в *кратких* повестях Белкина (как они первоначально поименованы в рукописи).

Что же касается письма Толстого П. Д. Голохвастову от 9—10 апреля 1873 г., то это, действительно, самое веское слово, нами почти ещё не продуманное. Не продуман тот идеальный уровень, на котором здесь прочитаны «Повести Белкина». Они прочитаны поверх их сюжетной конкретности как гармоническая модель одновременно самой поэзии и самого бытия. Толстой созерцает как будто «ноумен» пушкинских повестей, полностью отвлекаясь от их феноменальных признаков, от «материала». И вот, если всматриваться в толстовское описание этого идеального мира, можно заметить, что это есть описание некоего пространства. «Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии...» Чтение иных, негармонических писателей «как будто поощряет к работе и расширяет область; но это ошибочно; а чтение Гомера, Пушкина сжимает область и, если возбуждает к работе, то без-

---

[4] *Ю. Н. Тынянов.* Пушкин и его современники. М., 1969. С. 159.

[5] *Л. В. Пумпянский.* Достоевский и античность. Пб., 1922. С. 31; *Он же.* Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 519.

ошибочно»[6]. Самый словарь описания этого напоминает о будущей хайдеггеровской теме «искусство и пространство», построенной на отношении трёх ключевых понятий: «вещь» (ср. «предметы поэзии»), «место» (их распределение-размещение) и «область»[7].

Толстой оказался таким идеальным читателем «Повестей Белкина», какого больше они не имели. Но что же в повестях, если всё-таки оставаться, как свойственно нормальному читателю и как положено нормальному филологу, на феноменальном уровне их восприятия и анализа, что отвечает той пространственной интуиции, какая определяет взгляд на них Толстого? В литературе о повестях общим местом стало сформулированное три четверти века назад Б. М. Эйхенбаумом требование видеть за их простой фабулой сложное построение. В некоторых работах последнего времени «построение» уточняется как «объём» и «пространство». В последней фундаментальной книге читаем: «При поэтическом чтении мы движемся не от начала к концу, как в линеарном пространстве, а как в пространстве объёмном, т. е. пересекая его, воспринимая все его части одновременно, словно картину (симультанно), так, как можно двигаться в трёхмерном пространстве, в различных направлениях, руководствуясь ассоциациями, вызываемыми тем или иным тематическим и формальным признаком текста»[8]. Мы принимаем полностью эту теоретическую посылку; остаётся осуществить само поэтическое прочтение. Нам его предлагает цитируемая книга; мы же воспользуемся в собственных целях теми вопросами, что выставлены на первых страницах книги и составляют здесь завязку исследования:

«Почему Сильвио не стреляет в графа? 〈...〉 Почему Дуня плакала всю дорогу от почтовой станции до города, хотя, по словам ямщика, она, судя по всему, отправилась в путь по своей охоте?»[9].

Вот вопросы, равно беспокоящие читателя и исследователя. Хотя в самом тексте повести на них даны простые ответы, нам

---

[6] *Л. Н. Толстой.* Полн. собр. соч. Т. 62. М., 1953. С. 22.

[7] *М. Хайдеггер.* Время и бытиё / Перевод В. В. Бибихина. М., 1993. С. 312—316.

[8] *В. Шмид.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 27.

[9] Там же. С. 19.

почему-то трудно эти ответы уразуметь. К Сильвио мы обратимся несколько позже, а сейчас не откажем себе в наслаждении еще раз вчитаться в одну фразу из «Станционного смотрителя», о которой нам уже случалось писать. В самом деле, прямо по Гоголю, бездна пространства в малом размере одной этой пушкинской фразы. Но какого пространства, причём тут это слово, ведь не того количества вёрст, которое Дуня проехала с Минским и ямщиком в кибитке?

«Ямщик, который вёз его, сказывал, что во всю дорогу Дуня плакала, хотя, казалось, ехала по своей охоте».

В этой фразе заключено противоречивое впечатление, которое мы можем без труда объяснить. Однако оно недаром сохранено из рассказов участников (ямщика, старика-отца) *противоречивым нерасшифрованным впечатлением.* Мы видим и понимаем его значение сквозь непонимание (или неполное понимание, или боязнь понять) первых рассказчиков, ямщика и отца: ведь случившееся так и останется для него загадкой. Однако и наше ясное понимание не отменяет вполне загадку, и в этом весь вопрос понимания «Повестей Белкина» и того, что в них увидел Толстой. Если бы только непонимание старика, то можно было бы повторить уже сказанное не раз от М. Гершензона до Вольфа Шмида о его ослеплении, порабощённости моральными схемами и т. п. Но не вступаем ли здесь и мы в ту область высокого философского и трагического *недоумения,* о каком в своей незавершённой работе о поэмах Пушкина заговорил шестьдесят лет тому назад М. И. Каган, который ввёл эту тему в пушкиноведение, но никто её за ним не подхватил[10]? Слово это названо в завязке эпизода: «Дуня стояла в недоумении...» — когда гусар и отец с двух сторон её усаживали в кибитку. Не это ли состояние сообщается и участникам, и читателям, и читаемой нами фразе, передающей, кажется, уже не только один преходящий сюжетный момент, но имеющей отношение к тайне целого?

В черновой редакции вместо «...хотя, казалось, ехала по своей охоте» было первоначально: «...хотя, казалось, и ехала по своей воле»[11]. Это противительное «и» аналитически подчёркивало противоречивость впечатления и было устранено, что преобра-

---

[10] *М. И. Каган.* О ходе истории. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 593—627.

[11] *Пушкин.* Т. 8. С. 651.

зило фразу и сделало её истинно пушкинской. Это должно не анализироваться, но чувствоваться и усваиваться: Пушкин знал, что скажет о нём Толстой. Мы остались при противоречивом факте как таковом — но факте такого рода, о котором будет говорить потом Достоевский. Фраза повести сохраняет ему «фантастичность» его концов и начал. Факт остаётся нерасшифрованным, хотя и ясный, однако *необъяснённый*.

Но чему обязано своей наполненностью чудо этой фразы? Человеческому пространству, что наполняет и образует её. В самом деле: сообщение доходит до нас в передаче из уст в уста. Ямщик сказывал смотрителю, тот рассказывал титулярному советнику А. Г. Н., за которым записывал Белкин (не забудем принять во внимание и эту условную, но в качестве таковой необходимую инстанцию), — а написал эту фразу Пушкин. *От ямщика до первого поэта* — пушкинское эхо, образовавшее эту фразу. Эхо, воздух, атмосфера летучего устного слова, прозрачно окутавшего сообщаемый факт. Уже сквозь эту атмосферу, на отдалении, мы «видим», как уезжала Дуня. Вернее сказать, мы действительно *слышим* об этом. Но для чего атмосфера эта в рассказе Пушкина, если она так прозрачна? Что отличает этот рассказ от безличной информации, «голого факта»? Как говорил Толстой в том самом письме, «анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается». Вот это свойство прозрачности нашей фразы чувствуется и усваивается как её живое пространство, в котором разносится эхо, в котором оба протагониста и их судьба, от которой защиты нет, — и «хор» свидетелей и рассказчиков, вещающий нам судьбу. Первая проза Пушкина нечувствительно окружила и напитала себя этим хором, с которым не знают что делать исследователи. Этим сонмом рассказчиков, в разной степени оставляющих в пушкинском тексте (а то и, кажется, вовсе не оставляющих) свои следы. Рассказчиков, именно этой своей нечувствительностью, прозрачностью в принципе отличающихся от более плотных сказовых фигур или «масок», какие почти что одновременно начал вводить в нашу прозу Гоголь. И однако реально-художественно присутствующих именно как живое пространство самооткрывающейся в своих голосах «действительности»; как *единый образ действительности вместе со всеми стадиями рассказа о ней*. И со всеми уровнями внутреннего понимания и интерпретации (самоинтерпретации) участниками, свидетелями и рассказчика-

ми, как в нашей фразе. С этим недоумением рассказывающего отца, которое перешло к нему от стоявшей в недоумении дочери и которое так и не будет снято и в нашем последнем читательском впечатлении, несмотря на все понятные разъяснения и на трагически-гармоническую, хотя и горестную, «правильность распределения предметов» в общем итоге, которую, как и участникам, нам остаётся только принять.

Очевидно, для «поэтического прочтения» повести наша фраза — немаловажное место, и понятно, что автор цитированной выше книги приступает прямо к нему. Но читает он это место иначе, чем мы читаем его, и при этом так, что заявленное в начале книги намерение видеть пушкинский текст пространственным взглядом в чтении как-то не проявляется.

На загадочные вопросы автор книги ищет прямые ответы. Нашу фразу он читает как *инфоpмацию*, неопровержимо свидетельствующую о том, что Дуня уже приняла сознательное решение (то, что она стояла в недоумении, просто в чтении опускается) и в ситуации этой фразы «знает об окончательном расставании с отцом и сознательно обрекает его на несчастье ради своего счастья в большом свете»[12]. Психологическая конкретизация идет crescendo, и если начало этого заключения ещё находится в известном соответствии с пушкинским текстом, то продолжение уже его серьёзно превышает (т. е., если по существу, принижает) и выглядит, при правдоподобии фактов, по существу их истолкования грубой неправдой. Но такая конкретизация и названа целью «поэтического чтения», как формулируется это уже в итоге книги, при этом пространственные понятия в формулировании метода здесь уже не участвуют: «Поэтическое чтение конкретизирует “голые” сюжеты и даёт основание для гипотез по поводу заполнения релевантных лакун и не включённых в сюжет мотивировок»[13]. Метод и состоит в заполнении столь выразительных и многоговорящих именно в качестве таковых, в «Станционном смотрителе» особенно, лакун и во введении «пропущенных» Пушкиным мотивировок в «линеарном пространстве» (на плоскости) фабулы-сюжета. Это метод *расшифровок*, запрещённый поэтикой пушкинской прозы; и естественно на этом пути исследователю открываются неприглядные вещи. Так, к

[12] *В. Шмид*. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 122.
[13] Там же. С. 294.

своему поступку Дуня была подготовлена ранней опытностью в обращении с «господами проезжими» и лёгкими поцелуями в сенях; а далее, в знаменитой сцене, сидя на ручке кресла, она «в седле» над Минским (т. е. уже владеет им и господствует), а ту деталь, что она наматывает его кудри на свои «сверкающие пальцы», надо понять как реализацию речевого клише «обвести вокруг пальца»[14]. Ну а поэтическое чтение? В. Шмид формулирует парадокс: поэтическое в его понимании чтение не имеет в виду поэтическое в предмете, в повестях Белкина; поэтическое здесь — профессиональный методологический и почти что технологический термин, подразумевающий владение современной технологией поэтологического исследования (дешифровка литературных схем, интертекстуальные аллюзии, привлечение упомянутых речевых клише и т. п.); и приводит столь поэтическое прочтение к трезвому обнажению неожиданно *прозаического* сюжета[15]. «Прозу Пушкина в поэтическом прочтении» на языке этой книги можно перевести как — поэзия прозы Пушкина в прозаическом прочтении.

«Несокрытость не устраняет сокрытости. И настолько не отменяет её, что раскрытие всегда нуждается в сокрытии 〈...〉 Не обязано ли творение как таковое указывать на то, что не отдаётся в распоряжение людей и не даёт располагать собою, указывать вовнутрь самосокрывающегося, — с тем чтобы творение не просто твердило известное, знакомое и привычное всем? Не обязано ли творение искусства непрестанно молчать — молчать о том, что укрывается, о том, что, сокрываясь, пробуждает в человеке робость перед всем тем, что не даёт ни планировать себя, ни управлять собою, ни рассчитывать себя, ни исчислять?»[16].

Кажется, эти по-гераклитовски «тёмные» речения (Хайдеггер и исходит прямо из Гераклита: «Природа любит скрываться») имеют отношение к обсуждаемому вопросу о поэтическом прочтении пушкинской прозы, и именно «Повестей Белкина». Не обязано ли такое прочтение, следуя самому читаемому творению, «молчать о том, что укрывается» в складках простого рассказа о дочери станционного смотрителя? Имеет ли философское право

[14] Там же. С. 136—139.

[15] Там же. С. 31.

[16] *М. Хайдеггер.* Работы и размышления разных лет / Перевод А. В. Михайлова. М.: Гнозис, 1993. С. 291.

оно «рассчитывать» и «исчислять» оставленную в «сокрытии» глубину её жизни, «самостояние» этой жизни, «опредмечивая» её в психологических расшифровках и приходя при этом к поэтически недостоверным решениям? О «самостоянии» и «опредмечивании» говорит истолкователь и продолжатель мысли Хайдеггера: «Спор открытия и сокрытия — это не только истина творения, но истина всего сущего. Ибо истина как несокрытость всегда есть такое противостояние раскрытия и сокрытия. Одно немыслимо без другого ⟨...⟩ Истина как несокрытость заключает в себе самой и обратное движение. Как говорит Хайдеггер, в бытии заключено нечто вроде "враждебности присутствию" ⟨...⟩ Сущее предоставляет нам не только свою поверхность с привычными и узнаваемыми очертаниями, в нём есть и внутренняя глубина самостояния, как называет это Хайдеггер. Полная несокрытость сущего, полное опредмечивание всего... означали бы, что самостояние сущего прервалось, — всё выровнено, всё обратилось в свою поверхность. Наступи такое полное опредмечивание, и никакое сущее не стояло бы уже в своём собственном бытии»[17].

Случайность ли, что переводчик этого отвлечённого текста А. В. Михайлов поставил здесь пушкинское слово — «самостояние»? Помнил ли он при этом Пушкина? Нет возможностей сомневаться в том, что не только помнил, но Пушкин «подал» ему это *собственное* своё, отсутствующее в словарях русского языка слово[18] («подал» — подобно тому как в михайловском переводе хайдеггеровского «Просёлка» широта пространства вокруг просёлочной дороги «подаёт мир»[19] — оборот, по объяснению пере-

---

[17] Там же. С. 129—130.

[18] Но оно отсутствует и в «Словаре языка Пушкина» на том формальном основании, что считается принадлежащим к черновому варианту, хотя строка *Самостоянье человека* принадлежит к числу известнейших, классических стихотворных пушкинских строк. Слово включено лишь в дополнительные «Новые материалы к словарю А. С. Пушкина», изданные двадцатью годами позже. Замечательно: хайдеггеровское слово, которое А. В. Михайлов передал пушкинским «самостояние», — это тоже, конечно, *собственное* хайдеггеровское слово, хайдеггеровский неологизм — «Insichstehen» («всебестояние») — см.: *M. Heidegger.* Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart, 1965. S. 123. Уникальное творческое слово немецкого философа передаётся уникальным творческим словом русского поэта: гениальное творческое решение переводчика.

[19] *М. Хайдеггер.* Работы и размышления разных лет. С. 239.

водчика, образованный по образцу выражений «подать милостыню» или руку помощи[20]). Пушкин, следовательно, помогает русскому переводу Хайдеггера — а тот со своей стороны как философ «человеческого пространства»[21] может придти на помощь пушкинской прозе, её пониманию. Странное сближение — но отчего же? Разве болдинские повести не свидетельствуют о той же «истине всего сущего»? И не действуют теми самыми напряжениями или натяжениями[22] между открытостью и сокрытостью жизни? «Герой рассказа существует не только в показаниях и свидетельствах, дошедших до нас, — он существует ещё и в пропусках между свидетельствами и по ту сторону их как величина, самой себе равная и вполне самостоятельная». Это тоже на тему «самостояния» — Н. Я. Берковский по поводу «Выстрела»[23]. Но, вопреки этой точной посылке, в подробных истолкованиях повестей Н. Я. Берковский тоже встаёт на путь расшифровок, заполняя психологическими догадками «пропуски» и «поднимая на поверхность то, что у Пушкина сохраняется в глубине»[24]; направление расшифровок не то, что у В. Шмида, и во многом с критикой Шмидом Берковского можно и согласиться[25]; но заполняются ли «пропуски» — на языке одного автора — или «релевантные лакуны» на языке другого — социальной психологией с известным идеологическим креном или же психологией «глубинной» — метод в обоих случаях одинаково произволен и характерно един. В психологических расшифровках, снимающих охарактеризованное напряжение-натяжение, «всё выровнено, всё обратилось в свою поверхность».

Пушкин и мировые движения мысли — эта тема еще не поставлена. «На воздушных путях» Пушкин откликается Гераклиту (М. Гершензон[26]) и перекликается с будущим невразумительным Хайдеггером, а этот последний — с Толстым и его космическим созерцанием «Повестей Белкина», да и с Гоголем, говорящим о разверзающейся в пушкинском слове «бездне пространства»

---

[20] *А. Михайлов*. Вместо введения // Там же. С. XV.

[21] Там же. С. XIX.

[22] Там же. С. 129.

[23] *Н. Берковский*. О русской литературе. Л., 1985. С. 48.

[24] *С. Г. Бочаров*. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974. С. 173.

[25] *В. Шмид*. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 97.

[26] *М. Гершензон*. Гольфстрем. М.: Шиповник, 1922; *Он же*. Избранное. Т. 1.

(Хайдеггер об искусстве: «событие разверзания истины»[27]; Гадамер о философии искусства Хайдеггера: «разверзается мир, какого не было прежде»[28]; единство термина принадлежит единому переводчику двух мыслителей, утверждающему и от себя: «Все сочинения Хайдеггера посвящены осмыслению истины как открытости, разверзания бытия»[29]; но при этом «то, что открывается, то и скрывается; то, что открывает, то и скрывает; то, что выступает наружу, то и скрывается во тьме ⟨...⟩ Не “ложь” (в расхожем смысле слова) заключает в себе истина, а закрытость и утаённость...»[30]).

2

Упоминавшийся тезис Б. М. Эйхенбаума о простой фабуле и сложном построении ближайшим образом относился к «Выстрелу»: «При простой фабуле получается сложное сюжетное построение. “Выстрел” можно вытянуть в одну прямую линию — история дуэли Сильвио с графом»[31].

«Построение» акцентировано в «Выстреле» его формальной двухчастностью (единственная из повестей цикла, разбитая на две главы), за которой скрыта загадочная история текста. О ней заметим только, что невозможно поверить, что первая часть, закруглённая репликой «Окончание потеряно», была действительно хотя бы в тот момент для Пушкина завершённым произведением. Тем не менее эта текстологическая цезура соответствовала внутреннему разрыву по телу повести, какой и оформился в виде её двухчастной структуры, а в ней обнаружился необычайный для мира болдинской прозы «персонализм» этой повести. Это значит, что мы здесь имеем два напряжённых, самодовлеющих персональных центра, друг от друга обособленных и связанных борьбой; их разрыв и есть разрыв в организме повести. Но повесть рассказывает о том, как силы межчеловеческого тяготения перекрывают разрыв. В «Выстреле» своё голосоведение: не хор,

[27] *М. Хайдеггер.* Работы и размышления разных лет. С. 111.

[28] Там же. С. 127.

[29] «Разверзается» при этом у русского переводчика то, что в тексте Гадамера лишь «раскрывается»: «...ein Stoss, in dem sich Welt öffnet, die so nie da war» (*M. Heidegger.* Der Ursprung des Kunstwerkes. S. 117).

[30] *М. Хайдеггер.* Работы и размышления разных лет. С. XXIII.

[31] *Б. М. Эйхенбаум.* Сквозь литературу. Л., 1924. С. 166.

а контрапункт двух голосов-монологов, проецированных на апперцептивный фон обрамляющего рассказа и в нём обретающий то третье измерение, которое и составляет поэтическое пространство повести «Выстрел»; а оно уже и есть та «область», которую созерцал Толстой, и тот уровень её организации («сжатия»), на котором происходит восстановление ценностного порядка и правильной (установленной, по Толстому, *предвечно*!) иерархии предметов (кстати, Толстой, излагая разным лицам свои впечатления от перечтения «Повестей Белкина» той весной 1873 г., из них отдельно упомянул только «Выстрел»[32]).

«Таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня».

Эта фраза от рассказчика сводит конец и начало истории выстрела, конец и начало события. Но с ними не совпадают конец и начало повести «Выстрел», повесть иначе сведена. Почему, в самом деле, она не «вытянута в одну прямую линию»? И как определить то преобразование прямой линии, которое здесь происходит? М. А. Петровский тогда комментировал наблюдение Эйхенбаума как перестройку «прямой линии» сюжета в «ломаную линию» фабулы (употребляя при этом термины наоборот опоязовскому канону)[33]. Но картина преобразования изменится очень, если ввести в неё образ пространства и увидеть как преобразование повествовательной плоскости в повествовательное пространство.

Наблюдение Эйхенбаума фиксировало перестройку классического закона новеллы в мир пушкинской повести. В новелле царит событие, подчиняющее себе и заключающее в свои рамки участников. Здесь, в повести, роли меняются: событие вырастает из существований двух разных людей, из пересечения линий их жизней. В свой черёд эти жизни *в другое время* и *в разных точках* пересекаются с жизнью третьего, основного рассказчика: он от Сильвио узнает начало истории, от графа её конец. Не событие поглощает эти существования (как было бы в обобщённом рассказе в третьем лице), но событие возникает из них и распределяется своими частями и сторонами в жизнях участников. Событие тем самым осуществляется этимологически как со-бытие трёх этих людей.

[32] *Л. Н. Толстой.* Полн. собр. соч. Т. 62. С. 16.
[33] Проблемы поэтики. М.; Л., 1925. С. 198.

Самое событие — это *внутренние* рассказы Сильвио и графа. Тот и другой рассказывают из глубины своей собственной жизни, которая чувствуется как широкое поле вокруг события-эпизода. Оба рассказа очень в себе законченны. Оба рассказывают «издалека», уже целые годы спустя, с ясной и объективной дистанции, обобщая и формулируя свои бывшие чувства и состояния: «...он шутил, а я злобствовал» (Сильвио); «Этому дому обязан я лучшими минутами жизни и одним из самых тяжёлых воспоминаний» (граф). Они, таким образом, сообщают уже объективно законченные и подытоженные эпизоды, «части» события. Повесть (рассказ основного рассказчика) *окружает* событие и *разделяет* посередине, *обособляя* конец и начало и *размещая* их в жизнях героев-участников.

При этом внутренним повествованиям героев присуща особенная черта объективности: как отметил Д. Д. Благой[34], повесть Сильвио о первой дуэли окрашена безмятежным, безоблачным тоном графа («Весеннее солнце взошло, и жар уже наспевал»), напротив, второй рассказ графа выдержан в колорите Сильвио. Вопреки обычным утверждениям о стилистической однородности речей героев повести, два центральных рассказа не вполне однородны, но только они окрашены не рассказчиком, не собою, как нужно было бы ожидать, но другим человеком в моём рассказе, моим противником и его стилистикой. В рассказе Сильвио доминирует образ графа, как образ Сильвио подавляюще господствует в повести графа и изнутри даёт ей своё освещение. «Жалею, сказал он, что пистолет заряжен не черешневыми косточками... пуля тяжела». Вот определяющие образы (эмблемы) первого и второго рассказа.

Так во внутреннем строе (стиле) своих рассказов противники проникаются объективно правдой другого. Оба рассказчика со своей стороны дают почувствовать другую сторону, оба рассказывают «в колорите другого». Эта рыцарская объективность, конечно, связана с законченностью воспоминания, уже далёкого от стихии того момента. Каждая из субъективных сторон события видит другую сторону, и тем самым, можно сказать, *со своей стороны* она видит *событие в целом*. Со своих концов и сторон рассказы идут навстречу друг другу, образуя *общую точку зрения повести*. Два рассказа сближаются со своих сторон и сходятся в не-

[34] *Д. Благой*. Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 233.

видимом внутреннем центре события. Единонаправленная линейная фабула события обращается в его объёмную композицию.

Объемлющий третий рассказ формирует этот объём. Два участника сообщают свои эпизоды третьему, не участнику и не свидетелю, нейтральному и далёкому человеку. От него мы всё узнаём как будто бы эмпирически в том порядке и в тех пределах, в каких это стало доступно ему. Но эта случайная, эмпирическая композиция эпизодов преобращается в достаточно целостную и стройную композицию мира в его концах и началах и человеческого события в этом мире. Рассказы Сильвио и графа случайно становятся частью чужого и далёкого им опыта; обращённые к повествователю, третьему, они как бы сквозь него обращены и устремлены друг к другу; то, что было между двумя, начинается и кончается, зарождается и разрешается, замыкается между ними в этих рассказах. Оттого при своей прозрачной ясности история остаётся таинственной, неразъяснённой для нейтрального повествователя, третьего. Ему (никакому третьему вообще) не дано «проникнуть» в нее. Повествование лишь окружает и обрамляет эти рассказы, это событие. Тем не менее именно в этой нейтральной повествовательной среде, в этом третьем измерении подлинно *завершается* событие между двумя.

Это третье измерение представлено в повести её прозаическим рассказчиком, всё существование которого вовсе не предназначено быть исполнением столь значительной функции. Напротив, функции выполняет его рассказ как будто побочные и служебные — но занимая при этом во всём тексте повести её подавляюще бóльшую часть (как подсчитано, $^3/_4$ текста первой половины повести и $^2/_3$ второй[35]). Между двумя центральными эпизодами — прозаический перепад, большая пауза. Явление необычное в поэтике новеллы, замечает Н. Я. Берковский: «Пауза... ослабляет героя, расширяет поле...»[36]. Она ослабляет пружину единого действия и выводит нас *за пределы события*. И вот это ширящееся описательное прозаическое пространство рассказа у нас на глазах выводит в поэтическое пространство повести. Событие выплывает вновь из глубины бессобытийной паузы — вы-

[35] *J. T. Shaw*. Puškin's «The Shot» // Indiana Slavic Studies. Bloomington, 1963. Vol. 3. P. 113; *П. Дебреценu*. Блудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина. СПб., 1996. С. 112.

[36] *Н. Берковский*. О русской литературе. С. 38.

плывает естественно, вольно, *случайно*: «В картинах я не знаток, но одна привлекла моё внимание... но поразила меня в ней не живопись...» Чем ўже кругозор и специальный интерес армейского офицера, тем ближе выход с новой стороны в загадочную чужую повесть с её обширным и тёмным неспециальным смыслом, далеко превышающим его кругозор. *Случай, бог изобрѣтатель* играет в широком, непреднамеренном ходе жизни[37], и он же есть мгновенное орудие Провидения, о котором мы должны говорить в ситуации нашей повести, если помним об уровне понимания, заданном нам Толстым. Провидение сводит концы истории, чтобы подвести ей не фабульный только, не формальный, но моральный итог.

«Таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня». Конец и начало истории двух сходятся в жизни (рассказе) третьего. Они встречаются с этим третьим по отдельности, в разные эпохи своей и его жизни; они, когда сообщают свои эпизоды, удалены один от другого и от момента рассказа на большое пространство и время. От этого в малой сжатой повести большое художественное пространство и время. Узел события с его началом и концом завязывается на жизненных нитях, имеющих каждая своё другое начало и другой свой конец. Эти дальние начала и концы уходят за рамку повести, но чувствуются, расширяют её пространство.

Повесть распространяется вширь и в таких простых фразах: «...графиня посетила своё поместье только однажды, *в первый год своего замужства*, и то прожила там не более месяца. Однако ж *во вторую весну моего затворничества* разнёсся слух...» Граф говорит рассказчику, что четыре года не брал в руки пистолета, рассказчик здесь же упоминает, что уж лет пять не имеет известий о Сильвио. Этими временными отметками выстраивается хронология сюжета, собираемая по крупицам исследователями, но они же строят в повести и её пространство. У рассказчика и персонажей разные даты и точки отсчета времени, что даёт нам почув-

---

[37] Ср., как подобным же образом в «Станционном смотрителе» выплывает последнее звено истории:

«— А проезжие вспоминают ли его?

— Да ноне мало проезжих; разве заседатель завернёт, да тому не до мёртвых. Вот летом проезжала барыня, так та спрашивала о старом смотрителе и ходила к нему на могилу.

— Какая барыня? — спросил я с любопытством».

ствовать разные направления уходящих за повесть жизней. Так единое общее время членится и связывается по-разному, в разные личные хронологии, общее время множится в пространстве общей человеческой жизни на индивидуальные *одновременные* времена (то есть — каждый находится в своём *реальном*, а не в общем хронологическом времени, по будущему Бергсону, переживает свою персональную *длительность*) — и таким образом время события обращается как бы в пространство, сюжет повести — в её смысловой объём.

Конец и начало истории выстрела сходятся *за пределами самой истории, за границами самого события*, в жизни третьего, непричастного ей человека. Только здесь, на экране его восприятия, завершается истинно повесть двоих и подводится окончательный счёт. Здесь оба могут быть так законченно объективны. Поэтому их рассказы, обращённые как бы лицом к лицу и замыкающиеся друг на друге, обращены в то же время чужому, нейтральному третьему, «нададресату» в бахтинском смысле[38], без которого им нельзя обойтись. В этой своей обращённости вовне они освобождаются от замкнутости друг на друга в своём соперничестве и жизненном споре. За пределами своего события Сильвио с графом встречаются «идеально» в жизни (рассказе) рассказчика — в объективной среде, в духовном пространстве повести Пушкина. Концы с концами сходятся в третьем измерении, завершающем объективно историю двух. Два конца «одной прямой линии» фабулы сведены на третьей жизненной (повествовательной) линии, и из взаимопересечения и взаимоналожения линий образуется «область».

«Область поэзии бесконечна, как жизнь», но Пушкин «сжимает область». Что означают эти таинственные слова? Кажется, ещё не предложено толкование космического плана «Повестей Белкина» у Толстого в проекции на «феноменологическое описание» их внутреннего устройства. В болдинских повестях уравновешены два движения: рассказывание события расширяет «область», и оно же своими повествовательными кругами-обруча-

---

[38] «Всякое высказывание всегда имеет адресата ⟨...⟩ Но кроме этого адресата (второго) автор высказывания с большей или меньшей осознанностью предполагает высшего "нададресата" ("третьего"), абсолютно справедливое ответное понимание которого предполагается либо в метафизической дали, либо в далёком историческом времени» (*М. М. Бахтин.* Собр. соч. Т. 5. М., 1996. С. 337).

ми организует, определяет, «сжимает» её. Как сформулировано в недавней статье: «при переразложении истории, будь то её анализ или простой пересказ...»[39]. В виду имеется наш читательский пересказ, но самое сближение понятий анализа и пересказа в разговоре о «Повестях Белкина» — сближение верное и может быть обращено на внутреннее устройство повестей, в которых «переразложение истории» в рассказах и пересказах есть их конструктивный и в этом качестве как бы стихийно-аналитический принцип. Мы не забудем, что «анализировать этого нельзя», но мир житейской пушкинской прозы стихийно анализирует сам себя в рассказах и пересказах, автор же конструирует, организует этот мир, «сжимает область». Как различно это может происходить в разных повестях цикла, нам дано наблюдать как во внутреннем мире единой фразы из повести о смотрителе, так и в архитектонике столь особенной повести цикла, как «Выстрел». Здесь, благодаря её повышенному персонализму, «переразложение истории» особенно наглядно подано, здесь оно явлено как *контрапункт* двух напряжённо-персональных фокусов действия и рассказа. Это вокруг них «сжимает область» автор, одновременно расширяя поле и самое напряжение их противостояния не ослабляя и не снимая, но смягчая и разрешая объективным свидетельством постороннего повествователя; так остро отмеченные *конец* и *начало* истории рассредоточивая и разбрасывая во времени и пространстве, сводя за пределами самого события, перемещая в иное повествовательное пространство. И теперь мы можем сказать об этом последнем, воспользовавшись образом В. Н. Топорова, перефразировавшего известное откровение Паскаля и назвавшего особое пространство в особых текстах «усиленного» типа — мифопоэтических, художественных, мистических, — «пространством Авраама, пространством Исаака, пространством Иакова, а не философов и учёных», т. е. энергетически-напряжённым личностными энергиями, *качественным* пространством, в отличие от «геометризованного и абстрактного пространства современной науки», которому соответствует и наш обыденный бытовой вариант[40]. Наверное, о подобном пространстве и можно сказать многосмысленным словом Толстого о том, что Пушкин «сжимает область». Это характеристика поэтическая

[39] *И. Л. Попова.* Смех и слезы в «Повестях Белкина» // Новое литературное обозрение. № 23 (1997). С. 118.

[40] *В. Н. Топоров.* Пространство и текст. С. 229.

и качественная. В обращении на повесть «Выстрел» она говорит о том, что широко раскинутые вокруг центральной истории пространственные координаты повести «сжимаются» в иное пространство другого плана и качества, но это нечто такое, что нужно определить этим словом, поскольку это то «место», в котором и происходит последняя и уже идеальная встреча протагонистов уже за пределами их события. Такова пушкинская повесть «в пространном своем значении»[41] — верно избранное исследователем здесь слово.

Поэтический статус пространства в «Повестях Белкина» — достаточно новая тема в пушкиноведческой критике. Фантазируя на эту тему, мы почти не касались традиционных вопросов *интерпретации*, занимающих критику особенно активно по поводу повести «Выстрел». Традиционно эти вопросы состоят в психологической расшифровке характера Сильвио; при этом в большинстве своём интерпретации очень слабо соприкасаются — если соприкасаются вообще — с тем уровнем понимания повестей, что задан нам Толстым. Но письмо Толстого о «Повестях Белкина» тоже есть их интерпретация, заслуживающая титула «высшей герменевтики» — о которой как методе автор этого термина писал, что она в стремлении к «философскому истолкованию» своего феномена «последовательно утрачивает нечто из положительной достоверности результатов», полученных на предполагаемом ею также уровне «низшей» критики и герменевтики, и что в ней «интуитивный элемент, начиная мало-помалу преобладать над позитивным, далеко не всегда бывает в силах неоспоримо оправдать свои притязания, и форма выводов неизбежно приобретает характер в большей или меньшей степени гипотетический»[42]. Эта характеристика может нам объяснить, почему истолкователи пушкинских повестей в большинстве своём не считают для себя необходимым сверяться с критериями толстовского созерцания. Но, очевидно, есть «низшая» и «высшая» герменевтика также и в понимании пушкинской прозы, и взаимодействие уровней в интерпретации неизбежно и полезно. Среди прочего и узрение за подробностями — содержащего их в себе и организующего, одновременно распространяющего и «сжимающего», иерархического и качественного объёма-пространства повестей — может представить путь от конкретного

[41] *Н. К. Гей.* Проза Пушкина. Поэтика повествования. М., 1989. С. 106.
[42] *Вяч. Иванов.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 261.

наблюдения всех деталей и учёта каждого слова в тексте к более отвлечённой попытке «философского истолкования», предварительную модель которого задал нам наперёд Толстой. Что до конкретных интерпретаций «Выстрела», то, не включаясь в их обсуждение, назовём лишь единственную нам наиболее симпатичную — давнее проникновение В. С. Узина, на вопрос о том, почему же Сильвио не стреляет в графа, предложившего всерьёз поверить объяснению самого героя: «Что пользы мне, подумал я, лишить его жизни, когда он ею вовсе не дорожит?» Тот же истолкователь поставил рядом другую, обратную мысль: *Что пользы, если Моцарт будет жив..?*[43] Сильвио продолжает: «Злобная мысль мелькнула в уме моём». Вот та завершённая объективность исповедей обоих, о которой выше шла речь. Он себя не щадит и даёт своему побуждению квалификацию точную. Злобная, но глубокая и внезапная мысль о ценности жизни, как бы требующая экспериментальной проверки — ею и станет всё дальнейшее существование злобного героя. Во втором рассказе графа Сильвио предаёт последнего его совести, и, вопреки отдельным интерпретаторам («Об укорах совести не говорит ничего»[44]), совесть его откликается в этом рассказе: «— Нет, возразил граф, я всё расскажу; он знает, как я обидел его друга: пусть же узнает, как Сильвио мне отомстил». Мы в мире ахматовских «грозных вопросов морали» — *грозных*, прямо как Сильвио! — и тех самых «предвечных» вопросов нравственной иерархии, о которых писал Толстой: «...и смешение низших с высшими, или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения». «Выстрел» и можно читать как повесть о «камне преткновения» и о принятии низшего за высшее, чем может быть и страсть первенствовать, и жажда мести, и, возможно (вступая здесь за Узиным на путь гипотетических заключений, на котором «интуитивный элемент» преобладает над «позитивным»), о злобном (остающемся таковым до конца), но глубоком изживании этого нарушения в иерархии ценностей в ходе её экспериментального испытания человеком, раз навсегда поражённым новой внезапной мыслью о ценности жизни. В свою очередь, эта мысль героя поразила «читателя» В. С. Узина, противопоставившего в те годы своё понимание выводу Эйхенбаума, смеявшегося над тем, кто «будет упорно разыскивать "смысл

[43] *В. С. Узин.* О повестях Белкина. С. 20.

[44] *В. Шмид.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 155.

жизни" там, где его нет»[45], и однако своим открытием сложного построения на месте линейной фабулы наметившего путь, на котором можно будет лучше этот «смысл» прочитать. И когда мы читаем у Узина, что во второй дуэли «перед нами уже не мститель, а строгий, нелицеприятный судья»[46], то столь патетическая солидаризация критика с героем, к которой возможны поправки по тексту повести, всё же, во всяком случае, несравненно адекватнее «поэтическому прочтению», чем жалкая фигура скрывающего свою позорную слабость психоаналитически вскрытого неврастеника-неудачника, способного «обидеть только муху»[47] (здесь исследователь вновь увлёкся уже нам знакомым приёмом развертывания речевого клише по поводу детали: «Он хлоп, и вдавит муху в стену!» «Вы смеетесь, графиня?» — извиняется за пример рассказчик, но тотчас же встретится с ним в варианте серьёзном: разве не так же Сильвио вдавит пулю графа в картину?).

Последняя фраза повести, извещающая о гибели в сражении под Скулянами, продолжает строить пространство: «*Сказывают*, что Сильвио...» И эта последняя фраза оставляет простор для интерпретаций. Например: «Даже Сильвио, казалось бы, достойный беспросветного жизненного финала, трагически возвышен сообщением о его гибели за свободу греков и тем самым милосердно уподоблен Байрону»[48]. Скажем на это с сомнением, что пушкинское милосердие выглядит здесь неоправданным, если герой заслужил такое; но на достаточном ли основании истолкователи присудили его к беспросветному жизненному финалу, от которого может спасти только царственная милость автора (*И Дук его простил*)? Толкование, демонстрирующее нашу шаткость в том, что принято называть проблемой интерпретации «Повестей Белкина». Вернее всё же, что последнее решение судьбы героя обосновано всей повестью и есть последний вывод из всего в ней случившегося; но зачем эта присказка — «Сказывают...»? Для известной группы критиков это знак, дезавуирующий сообщение, ставящий под сомнение достоверность факта. На наш же слух, скорее, это знак поддержки Сильвио как героя народной молвы. Здесь, в заключительной фразе повести, впервые в ней

---

[45] *Б. Эйхенбаум.* О литературе. М., 1987. С. 347.

[46] *В. С. Узин.* О повестях Белкина. С. 27.

[47] *В. Шмид.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 191.

[48] *В. Е. Хализев, С. В. Шешунова.* Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989. С. 23.

вступает пушкинский «хор». Принцип эха действует в ней и раньше. Рассказчик так, например, сообщает факты: «Однако ж во вторую весну моего затворничества *разнёсся слух*, что графиня с мужем приедет на лето в свою деревню. *В самом деле*, они прибыли в начале июня месяца». Это не простая информация. Почему не «просто сказать», что графиня с мужем приехали в свою деревню? Но у рассказчика сообщение обращается в целую маленькую композицию прошедшего слуха и отклика на него: «*В самом деле...*» Повествовательная фраза звучит как *реплика*, отвечающая молве. Рассказ резонирует миру как некое эхо. Это пространство молвы у Пушкина — убедительная инстанция, с которой, мы знаем, автор сотрудничает в создании-рассказывании-пересказывании «повестей Белкина». Вероятно, она заслуживает положительного доверия и в последней фразе о Сильвио. Представим себе эту фразу без этого «Сказывают...»[49] — вполне объективное сообщение, что Сильвио был убит в сражении под Скулянами: сокращение одного словечка разрушительно отзовется на всём строении повести «Выстрел». «Мирская молва — морская волна» — гласит эпиграф к одной из глав «Капитанской дочки». Это строение мира (говорящего «мира») Пушкин запечатлел в своей первой прозе. Волны житейского моря приносят нам повести Белкина.

К нашему тексту и мы хотим подобрать приличный эпиграф — уже после текста. Ещё одно высказывание из прошлого века, малоизвестное и не совсем как будто на тему — но просится в нашем контексте:

«Что за математическая ясность плана! Разве такова жизнь? — писал Константин Леонтьев в 1860 г. в своей первой критической статье о тургеневском «Накануне», которое он эстетически не одобрил как рассудочное произведение. — Жизнь проста; но где её концы, где удовлетворяющий предел красоты и безобразия, страдания и блаженства, прогресса и падения? Отвлечённое содержание жизни, уловляемое человеческим рефлексом, тенью сквозит за явлениями вещественными, и воздушное присутствие этой тени и при взгляде на реальную жизнь, и при чтении способно возбудить своего рода священный ужас и восторг. Но приблизьте эту тень так, чтобы она стала не тенью, чтобы она утратила свою эфирную природу — и у вас выйдет труп, годный только

---

[49] Черновой вариант; это слово приписано в рукописи: *Пушкин*. Т. 8. С. 603.

для рассудка и науки». Леонтьев и в лучших произведениях Тургенева находил «эту резкость языка», «в котором теснятся образы за образами, мысли и чувства друг за другом, почти нигде не оставляя тех бледнеющих промежутков, которыми полна действительная жизнь и которых присутствие в изложении непостижимо напоминает характер течения реального перед наблюдающей душой, напоминает так же неуловимо, как известный размер стиха или музыка напоминает известные чувства»[50].

Так писали о литературе в прошедшем веке. Но почему такой постэпиграф к нашей теме? Автор этих слов не упоминает о Пушкине, но как будто помнит о нём, когда говорит о «бледнеющих промежутках» и отвлечённом содержании жизни, тенью сквозящем за её вещественными явлениями. Позднейший эстетический трактат Леонтьева подтверждает пушкинскую подсветку в цитированных словах: о благородной бледности пушкинской «манеры изложения» Леонтьев будет там писать как о своём эстетическом идеале на фоне аналитической резкости современного ему реалистического художества второй половины века, находя эту грубую тяжесть «анализа и стиля» и в лучших и обожаемых им вещах Толстого. Мы не знаем, имел ли он прямо в виду «бледнеющие промежутки» пушкинской прозы, о которых выше шла у нас речь, — эти провалы и умолчания, опущенные мотивировки, нерасшифрованные сообщения, повествовательные зияния (особенно значимые в «Станционном смотрителе»), — но мы вспоминаем его предостережения, когда сегодня читаем опыты расшифровок «релевантных лакун». И — по противоположности — ставим в соответствие сказанное Леонтьевым о тенью сквозящем отвлечённом содержании жизни с письмом Толстого о «Повестях Белкина», которое учит нас усмотрению этого наивысшей степени отвлечения от вещественности явлений отвлечённого содержания за простыми пушкинскими сюжетами. Поэтически-философский уровень высшего отвлечённого созерцания нашей литературы — урок того и другого высказывания. «Жизнь проста; но где её концы...»

1997

[50] *К. Леонтьев.* Собр. соч. Т. 8. М., 1912. С. 4—5.

Случай или сказка?

«— Случай! — сказал один из гостей.

— Сказка! — заметил Германн».

Если рассказ Томского это завязка интриги «Пиковой Дамы», то эти две реакции на него как две оценки анекдота — это завязка её философской интриги[1]. Обо всём, что случится дальше, кончая чудесным выигрышем и непостижимой ошибкой героя, можно сказать — «случай» или «сказка». Но в устах говорящих эти слова означают не то, что они означают в пушкинском тексте. Случай это просто случай, слепой хаотический случай, сказка это выдумка, небылица. Реплики отрицают друг друга и отрицают чудо. У Пушкина случай не слеп и сказка не выдумка. У Пушкина обе силы действуют в тайном единстве и подтверждают чудо. Чудо как тайнодействие, решающее судьбу героев как они сами её для себя неведомо *выбрали* — как Германн неведомо для себя в роковое мгновение выбрал пиковую даму вместо туза — «обдёрнулся».

У Пушкина как в поэтических, так и в теоретических текстах развита целая философия случая как остроумной жизненной силы. *Случай — бог изобретатель* — бог наподобие малых античных божеств. «Случай на службе рока»[2] — кажется, это формула действия «Пиковой дамы». Но у Пушкина есть, мы помним, иное определение случая. Случай — «мощное, мгновенное орудие Провидения». Это определение отчеканено как один из пунктов пушкинской философии истории. Входит ли также это определение в формулу действия «Пиковой Дамы» — возможно, в тай-

---

[1] Третья, самая простая версия («Может статься, порошковые карты? — подхватил третий»), отклонённая тут же Томским, в интриге не участвует.

[2] *А. Терц*. Прогулки с Пушкиным. Париж, 1989. С. 41.

ном противодействии действующему через карточный механизм случаю на службе рока? Античный Рок и христианское Провидение — различимы ли обе силы в действии роковой, как большею частью считается, повести? Возможно, здесь основной вопрос её понимания.

«Маленькую философию истории»[3] находят и в светской повести Пушкина. И не такую уж маленькую: дважды имя Наполеона в столь лаконичном тексте — это недаром. Провидение — категория исторической мысли Пушкина; Провидение действует у него в истории, как и в частной жизни обыкновенных людей; в ней те же законы, что и в большой истории; и они же, кстати, действуют в работе поэта, в *воображении* художника. Рок, судьба и Провидение для Пушкина — не одно и то же[4], как и случай на службе рока и случай как мгновенное орудие Провидения: он уже не такой слепой — не только остроумная, но умная сила.

Есть статья Ю. М. Лотмана, в которой он тему карточной игры в «Пиковой Даме» связал с философией истории Пушкина. Лотман цитирует из «Маскарада» Лермонтова: *Что ни толкуй Вольтер или Декарт — / Мир для меня — колода карт, / Жизнь — банк; рок мечет, я играю, / И правила игры я к людям применяю*[5]. Вольтер или Декарт — это рациональное объяснение мира. Оно уже не работает для объяснения новой картины истории, начи-

[3] *В. Шмид.* Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 133 (автор ссылается на ст.: *C. Emerson.* «The Queen of Spades» and the Open End // Pushkin Today. Bloomington, 1993).

[4] Свидетельством тому может быть судьба одного стиха в «Медном Всаднике». Драматический кульминационный стих *Насмешка Неба над землёй?*, представляя текст на царскую цензуру, Пушкин исправил на — *Насмешка Рока над землёй?* Причина автоцензуры понятна. Рискованное в этом контексте фундаментального сомнения христианское «Небо» заменяется гладким общелитературным античным «Роком». Автоцензурная редакция воспроизводилась во всех посмертных пушкинских изданиях вплоть до 1935 г., когда *насмешка Неба* была восстановлена С. М. Бонди по первому (болдинскому) беловому автографу. «Пиковая Дама» возникает одновременно, очевидно, в том же философском различении этих двух сил.

[5] *Ю. М. Лотман.* Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. II. С. 391. — Первым вспомнил эти строки по случаю «Пиковой Дамы» В. В. Виноградов в статье 1934 г. «Стиль “Пиковой дамы”» (см.: *В. В. Виноградов.* Избранные труды. О языке художественной литературы. М., 1980. С. 199).

ная с французской революции; Пушкин в ряде стихотворений описывал европейский процесс как большую «таинственную игру»: *Игралища таинственной игры, / Металися смущённые народы...* А Наполеона — фантастическим игроком на этом поле. С Наполеоном встаёт вопрос о возможностях, прежде неслыханных, воли одного человека по своему произволу подчинять себе жизнь и историю[6] — но также и о пределах, какие ставят этой железной воле жизнь и история.

Молодые люди, сказано в повести, предпочитали «соблазны фараона обольщениям волокитства». Есть слово Белинского, сказанное примерно тогда же (несколько позже) о том, что бывают идеи времени и формы времени. Фараон в литературе тех лет предстаёт как игра времени. Модель жизни как авантюрного предприятия, в котором я играю с неизвестностью и в максимальной мере во власти случая — того, случайного случая. «Рок мечет, я играю». Играю с Роком, но *играю*, т. е. ставлю на самого себя как на личность против безличного механизма игры. Заявляю Року своё «презренье», по стихотворной формуле Пушкина, родившейся в рискованной ситуации, когда «Рок завистливый» угрожал ему бедою во время следствия по делу о «Гавриилиаде». Как всегда в отношениях лирики с биографией, и здесь лирическая сила превышает биографическую причину.

Сохраню ль к судьбе презренье,
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей?

Мои человеческие силы *навстречу* силе судьбы. В ситуации фараона их возможности предельно ограничены, но концентрация человеческой силы в этом предельном её испытании тем повышается. Всё же известная тактика, означаемая всеми этими специальными игрецкими терминами, так для нас звучащими экзотически[7], — всё же известная тактика в руках игрока.

---

[6] О. Мандельштам в статье 1922 г. «Конец романа» связал европейский роман, его судьбу и его расцвет в XIX веке с «наполеоновским половодьем личности в истории» (*О. Мандельштам.* Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 203).

[7] См. о них в упомянутой ст. В. В. Виноградова, с. 180—182.

«Непреклонность и терпенье» — это личная ставка и Германна. «Непреклонность желаний» — сказано тем же словом о нём, что и Пушкиным о себе. А терпение, с которым он «целые ночи просиживал за карточными столами», выжидая рокового шанса, равняется нетерпению, с каким затем он рвётся вынудить этот шанс. Германн тоже фантастический игрок, как Наполеон на поле большой истории. Наполеона Пушкин назвал *нетерпеливым героем* — таков и Германн. Но Германн — шулер: он имитирует риск и борьбу с Роком, а на самом деле играет наверняка. В то время как в фараоне понтёр действует в условиях максимального дефицита информации, Германн имеет всю полноту информации. В конечном счете парадоксальным образом это именно и приводит его к катастрофе. Отчего-то в прошедшем веке графиня с помощью Сен-Жермена и Чаплицкий с помощью графини могли успешно играть наверняка, а новому герою нового века, новому Сен-Жермену (потому что, как не раз уже было замечено, Сен-Жермен и Германн — тёзки или однофамильцы, у них одно имя-фамилия, Сен-Жермен — это святой Герман) — почему-то заказано. Почему — на это ответ вся повесть.

Впрочем, что значит — Германн играет наверняка? Откуда нам это известно? Из целиком и насквозь «миражной интриги» повести (такое определение, отнесённое Ю. В. Манном к «Ревизору» Гоголя[8], совершенно ложится на «Пиковую Даму» за два года до «Ревизора»). «— *Случай! — Сказка*!» — в этом по-пушкински молниеносном обмене репликами — как ударами шпаги — Германн отверг случай и его исключил, и хотя в этой реплике «сказка» им отвергнута тоже, двойственная натура его — «непреклонность желаний и беспорядок необузданного воображения» — повела его по пути сказки. *Воображение* Германна как противоречиво его отличающая доминанта-характеристика постоянно упоминается; он — поэт, создатель фабулы. Воображение его зажигается от рассказа Томского и реализует сказку, строит целую фабулу из собственного материала, из анекдота, *из ничего*. В свою очередь, сам рассказ Томского внутри себя стоит на чужих рассказах и слухах; нить повествования ткётся «цепью чудесных рассказчиков» от Сен-Жермена и Казановы к Томскому и Пушкину[9]. Достоверность истории в её истоках, но и во мно-

---

[8] *Ю. Манн*. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 157.

[9] *В. Шмид*. Проза как поэзия. С. 137—144.

гом в дальнейшем течении, непроверяема; проблема Dichtung und Wahrheit нерешаема. Одно слово графини при роковом свидании отменяет и снимает всю миражную интригу: «— Это была шутка... клянусь вам! это была шутка!» *Случай — сказка — шутка*. Третье звено оценки истории, которое тоже должно быть учтено. В стилизованной колоритной речи старой графини это единственная столь чистая реплика[10], и она звучит убедительно — в такую минуту. Самое явление белого призрака может быть истолковано как сновидение Германна. «Он проснулся уже ночью: луна озаряла его комнату». Припомним другое из Пушкина: «На дворе было ещё темно, как Адрияна разбудили». Сон гробовщика открывается необъявленный, как продолжающаяся действительность, в которой к нему являются православные мертвецы. Верхняя граница сна не отмечена, и только нижняя граница объявлена уже задним числом. В германновом видении нет и нижней границы, но и в целом в «Пиковой Даме» границы воображения Германна и прозаической действительности проведены иначе, если не сказать, что в этой сцене они не проведены вовсе. Как говорил Достоевский в известном письме о «Пиковой Даме», *вы не знаете, как решить*[11]. Вы не знаете, как решить и с чудесным выигрышем трёх карт: если это была шутка, то чудесный выигрыш — чистый случай, почти невероятный, но всё же возможный теоретически. Тройка, семёрка, туз могли ведь явиться из головы героя, поскольку были уже заложены в его просмакованном критиками размышлении о том, что «утроиТ УСемерит мой капитал», в котором Сергей Давыдов высмотрел и анаграмматически запрятанного туза[12].

Но — вы не знаете, как решить: случай или сказка? Твёрдый фабульный факт есть один: Германн против Чекалинского играл, как он верил, наверняка, знал последнюю карту и взял другую, обдёрнулся. Происхождение, внутренний механизм его ошибки и составляет главное в повести, её философский и нравственный смысл. А именно: метафора «жизнь — банк», я играю с миром — в истории Германна реализуется в точности. Он играет не только

---

[10] Здесь «с неё спадает чешуя бытовой речи барыни XVIII века» (*В. В. Виноградов*. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 592).

[11] *Достоевский*. Т. 30, кн. 1. С. 192.

[12] *С. Давыдов*. Туз в «Пиковой даме» // Новое литературное обозрение. № 37 (1999). С. 113.

с Чекалинским как Роком, он играет с миром, в котором — оставшиеся за его спиной старуха-графиня и Лизавета Ивановна, жизнь и смерть, любовь и законы «нравственной природы», о которой сказано в заглавной фразе последней главы:

«Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место. Тройка, семёрка, туз — скоро заслонили в воображении Германна образ мёртвой старухи».

В этом месте можно видеть ключ ко всей повести. Её исследователи бывают увлечены нумерологией и цифирью, извлекая из текста запрятанные в нём, как в загадочной картинке, тройку, семёрку и особенно сложно упрятанного туза. Эти числа открыто играют на верхнем уровне фабулы как провокация для читателя, однако есть «в семантическом фараоне текста»[13] иная пара чисел, глубже соотносящаяся с нравственной осью действия. Это *двойка* и *единица*.

В семантическом фараоне текста — это сказано точно. Смысловые линии действия и, соответственно, философское устройство текста воспроизводят модель роковой игры. Отсюда игра-борьба значений двойки и единицы, соотношение их соответствует ситуации фараона: я — действующая единица — в ситуации выбора из двух значений, двух карт, ложащихся налево и направо. Но такова модель и всякого жизненного выбора, перед каким всегда стоит человек. Это структура жизни в аспекте азартной игры, какой всегда присутствует в жизни, но глубже — структура жизни как нравственного события. «*Случай! — Сказка!*» — это как две карты легли налево и направо. Первая смысловая развилка, первый такой семантический фараон в действии и в тексте повести — два контрастных решения, определяющие диапазон понимания (на более глубоком, чем реакции персонажей, уровне авторской реальности их контраст снимается). Первое раздвоение значений, какое затем воспроизводится во всех звеньях действия: двойственная натура Германна, русского немца, и двойственная мотивировка его поведения — прозаический немецкий расчёт, низкая жажда приобретения и «огненное воображение», страсть игрока (двойственная мотивировка, оспаривающая упрощённое решение света: «— Германн немец: он расчётлив, *вот и всё*! — заметил Томский»); это левая и правая дверь за ширма-

[13] *В. Шмид*. Проза как поэзия. С. 115.

ми, между которыми он выбирает в доме графини — между старухой и воспитанницей, тайной обогащения и любовью.

Наконец, это сдвоенная реально-воображаемая, прозаически-фантастическая интрига, относительно разных звеньев которой и её в целом мы не знаем, как решить, по Достоевскому. На глубине же всё это сводится к поединку Германна с самою жизнью, в которой он преследует *одну* цель, и все его действия имеют однолинейное устремление («Все мысли его слились в одну — воспользоваться тайной, которая дорого ему стоила») — но жизнь перед ним иронически и коварно двоится, его интрига двоится, и это раздвоение интриги несёт с собой поражение Германна. *Неподвижная идея против подвижной жизни.*

На этот путь раздвоения интриги встал он сам, когда увидел в окне черноволосую головку. «Эта минута решила его участь». Любовная интрига и стала путём раздвоения (а если вспомнить оперу, то главным пунктом её уклонения от источника — повести Пушкина). Германн пишет любовные письма, «вдохновенный страстию», но под этим общим именем «страсть» смешиваются достижение тайны обогащения, социальная страсть и роман с воспитанницей графини. В отношениях Германна с Лизаветой Ивановной работают традиционные эмоциональные слова-шаблоны: оба всё время «трепещут», «терзаются» и т. п. Эти слова создают впечатление общности чувств, но они покрывают чувства, направленные в разные стороны. Это разъединение внутри эмоционального общего стиля нарастает и, наконец, открывается в ночной сцене свидания. «Лизавета Ивановна испугалась... и села в карету *с трепетом неизъяснимым*... и следовал *с лихорадочным трепетом* за различными оборотами игры... Германн *затрепетал*... Германн *трепетал, как тигр*, ожидая назначенного времени... *и с трепетом вошла к себе*, надеясь найти там Германна и желая не найти его... Вдруг дверь отворилась, и Германн вошёл. *Она затрепетала*... Лизавета Ивановна выслушала его *с ужасом*... Германн смотрел на неё молча: сердце его *также терзалось*... Одно его *ужасало*: невозвратная потеря тайны...»

В послепушкинской прозе эта поэтика эмоциональных слов, общих терминов чувства, будет подвергнута аналитическому расщеплению и разрушению: уже в романе Лермонтова, а наиболее последовательно у Толстого, который будет исходить из безусловного недоверия к подобным словам и противопоставит

им дифференциальный, дробный метод «подробностей чувства». В «Пиковой Даме» эти слова скрепляют единое действие и создают неразъятую анализом тайну события. Общезначимые «страсть», «трепет» и «ужас» обозначают противоположно направленные чувства героев интриги. Они оказываются словами-масками для разного наполнения «трепета» его и её. Таковы они не только для девушки, обманывающейся насчет характера страсти своего героя, но и для него самого, не замечающего двойственного направления, которое приняла его интрига и самая «страсть». Но в «Пиковой Даме» важно, что эти разные направления чувств, желаний, стремлений соединяются в общности стиля и выражения, внутри которой уже развивается скрытое от героев и несущее крах их чувствам, стремлениям и надеждам раздвоение этих пластических образов чувства и единой интриги[14].

Отступление. «Le Rouge et le Noir»

События «Красного и чёрного» Стендаль демонстративно датировал 1830 годом, в конце которого роман вышел в свет. Роман предстал, таким образом, как синхронный, как бы мгновенный образ события, «незавершённая современность» (так будет М. М. Бахтин определять предмет романа как жанра). Торжествующая современность в лице романа завладевала искусством слова — сквозь Пушкина этот общеевропейский процесс проходил тоже. «Онегин» возник как роман в стихах, но «Пиковую Даму» мы романом не называем. Между тем материал и пафос фантастической светской повести — близкая современность; из завершённого пушкинского это, кажется, единственный столь синхронно современный сюжет — «незавершённая современ-

---

[14] Как передать эту черту поэтики «Пиковой Дамы» в переводе? В знаменитом французском переводе Проспера Мериме это единство эмоциональной терминологии не сохранено, и тем самым нечто важное в пластике текста нарушено. В выписанных выше примерах словам «трепетать» и «трепет» соответствуют у Мериме четыре различных эквивалента: «trembler», «anxiété», «tressaillir», «frémir» (Mérimée—Пушкин. М., 1987. С. 304, 305, 309, 312, 315). Но и в другом известном переводе тоже четыре эквивалента, наполовину те же, наполовину другие: «trouble», «angoisse», «tressaillir», «frémir» (*A. Pouchkine*. La dame de pique. Traduction de J. Schiffrine, B. de Schloezer, A. Gide. Avant-propos André Gide. Paris, 1923. P. 39, 40, 41, 52, 63, 67).

ность». «В “Пиковой Даме” скрыт крайне сжатый роман 〈...〉 Внутренняя форма “Пиковой Дамы” в духе романа, но во внешней форме роман не осуществлён»[15]. Личная история Германна закрыта 17-м нумером Обуховской больницы, литературная история образа открыта в сторону будущего, когда его назовёт (в «Подростке») «колоссальным лицом» Достоевский; так вырастет он в значении для будущего художника. Но современная открытая история стоит в романе-повести на плечах уходящей истории прошлого века и отживающих поколений и является в эстетическом сопоставлении с ней — и эстетически проигрывает в этом сопоставлении. То же соотношение времён и подобный же эстетический результат — в романе Стендаля на фоне героических времён революции и наполеоновских лет — для героя — и на фоне мечтательно-романтического XV века — для аристократической его подруги в Париже.

Пушкин в мае 1831 г. «умолял» Е. М. Хитрово быстрее прислать ему второй том «de rouge et noir», которым он восхищён («J'en suis enchanté») (XIV, 166)[16]. Столь же мгновенное, синхронное впечатление, сколь мгновенно незавершённая современность перешла у Стендаля в роман. О возможном отражении мотивов «Красного и чёрного» в «Пиковой Даме» можно только гадать — и пушкинисты гадают, в том числе о связи символов азартной игры в обоих названиях. Связь очевидная, оба названия говорят о большой игре, в которую два героя вступили в своей современности и со своей современностью. Но стендалевское заглавие символически отрешено от сюжета романа, в котором никакой рулетки и никакой азартной игры нет в сюжете даже метафорически. Современность Стендаля и самая игра-борьба его героя гораздо более прямо и обнажённо социальная, и рулеточные символы соответственно расшифровываются толкователями достаточно условно как цвета героической истории прошлого и клерикальной реакции в современности. Пушкинское заглавие прямо связано с механизмом игры и через него ведёт к философскому средоточию действия. Игра-борьба Жюльена Сореля — с обществом, у Германна — с самою жизнью. Пушкинский сюжет — несравнимо более исторически скром-

[15] *А. В. Чичерин*. Идеи и стиль. М., 1968. С. 144.

[16] Единственная книга Стендаля в библиотеке Пушкина: *Б. Л. Модзалевский*. Библиотека Пушкина. М., 1988. С. 342.

9 – 7013

ный, камерный («маленькая философия истории»), и экзистенциально более углублённый. «Стендаль в “Rouge et Noir” рассказал одну из этих подражательных вихревых биографий» — это сказано в упоминавшейся уже статье Мандельштама о наполеоновской биографии как образце в истории европейского романа[17]. Так ярко сказано о романе Стендаля, не о «Пиковой Даме», но неожиданно вихревой в границах пушкинского сюжета окажется и мгновенная литературная биография Германна.

Это отступление по ходу нашего размышления о «Пиковой Даме» не имеет целью её сопоставление с романом Стендаля. Нас интересует, собственно, только параллелизм любовных историй. Жюльен приступает к роману с Матильдой, «сверкая глазами, как тигр» («avec des regards de tigre»: часть вторая, X). Не перешёл ли этот тигр к петербургскому инженеру, трепещущему, «как тигр», в ожидании свидания с Лизаветой Ивановной? Наверное, нельзя исключить, что автор «Пиковой Дамы» иронически вспомнил в этом месте Жюльена Сореля. Главное же — странные сближения в двух любовных сюжетах. Завязка любви к г-же де Реналь для Жюльена — военная операция, завоевание женщины из враждебного мира. Героический социальный долг требует от него, чтобы этим вечером «её рука осталась в его руке» (часть первая, IX). И вторая его любовь, парижская, возникает затем по внушению долга. Апофеоз искусственных страстей — его ночное свидание с Матильдой де Ла-Моль, когда оба делают над собой усилие, чтобы быть нежными любовниками. И это даже им удаётся, но им владеет в эту минуту восторг честолюбия, чувство победы. При этом в самом деле в нём искусственно, но бурно разгорается любовь к м-ль де Ла-Моль. Искусственные и живые страсти смешиваются и подменяют друг друга. Эта деформация социальным сюжетом классического любовного — в такой силе, возможно, это открывалось в европейском романе впервые.

Всё же нельзя исключить, что автор «Пиковой Дамы» запомнил тигра Жюльена Сореля и издевательски пометил им вихревую тоже по-своему биографию Германна как подражательную тоже. Любовный случай Германна принадлежит современности, и «пошлое» уже лицо его знакомо героям и автору «благодаря новейшим романам»; он и с именем-символом Наполеона соот-

---

[17] *О. Мандельштам.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 202.

носится через эти романы — герой Стендаля с ним соотносится напрямую, через родную близкую историю. Любовный случай Германна обнаруживает подобную же стендалевским открытиям чудовищную деформацию чувств, это тоже «современная история». Но случай Германна не укладывается так компактно в современность, не совпадает с ней, как совпадает случай Жюльена Сореля. Случай Германна в сюжете «Пиковой Дамы» ведёт куда-то дальше и глубже современности. «Красное и чёрное» — роман аналитический и психологический, не случайно, конечно, совсем лишённый какого-либо элемента фантастики. «Красное и чёрное» — роман политический. Повторим: это отступление — не сопоставление, генетическое или типологическое, как нынче принято формулировать и различать, а свободная параллель. Внешняя литературная параллель к внутреннему действию «Пиковой Дамы». Наши параллели, эту, стендалевскую, и далее с «Вием», мы бы назвали синхронными.

Социальный сюжет романа Стендаля своим последним итогом имеет всё же любовь; герой в тюрьме накануне казни очистился от искусственных страстей, с ним остаются любовь и смерть, чувства его очистились: Жюльен любил г-жу де Реналь и не любил м-ль де Ла-Моль, но оба истинных чувства были искажены доминантой его поведения — социальной борьбой. Человеческие итоги философского сюжета пушкинского романа-повести куда суровее. В её легендарном сюжете призрачные мотивы любовные сопровождают тайну графини, в её современном сюжете любовь становится маской. В мире «Пиковой Дамы» уже нет любви.

Ещё раз вспомним письмо Достоевского о «Пиковой Даме»: «...а между тем, в конце повести, то есть прочтя её, Вы не знаете, как решить...» Как решить о собственно фантастическом (единственном собственно фантастическом в повести) — о видении Германна, о явлении белого призрака? Достоевский допускает два решения — психологическое и мистическое — и заключает, что «Вы не знаете, как решить...» Он выносит по этому случаю общее суждение о «фантастическом в искусстве», которое «имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны п о ч т и поверить ему». *Соприкасаться* — то же слово вторично является в кратком эпистолярном

тексте: «...Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна...» (решение психологическое) «...или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов?»

Письмо от 15 июня 1880 г., через неделю после пушкинской речи, в которой он прошёл мимо «Пиковой Дамы» (так что можно это письмо рассматривать как дополнение к пушкинской речи). Но главное — только что созданы «Братья Карамазовы», где это слово — *соприкосновение* — работает как одно из глубоких слов Достоевского: всё земное «живёт и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным» (из поучений Зосимы); «Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звёздною...» (гл. «Кана Галилейская»)[18].

То же столь значительное слово в письме о «Пиковой Даме», очевидно, говорит о том, насколько всерьёз Достоевский принял её фантастический эпизод. Фантастическое событие *соприкасается* с реальным ходом действия, Германн *соприкоснулся* с миром духов: пушкинская фантастика принимается как мистическая реальность. Да, Германн пил перед этим более обыкновенного, и вино «горячило его воображение» — но его воображение разгорячилось до этого. Два решения Достоевского, психологическое и мистическое, тоже соприкасаются, как они соприкасаются в действии повести. Да, вы не знаете, как решить, но оба решения принимают фантастическую реальность события. Повествователь-автор при этом молчит, словно сам не знает и не даёт единственного решения.

Повествователь ведёт себя в своём рассказе изменчиво: он, как положено автору, знает больше героев, но в решающие мгновения он «не знает». В пушкинской критике обсуждали пушкинское описание спальни графини глазами Германна. М. Гершензону представленная картина казалась психологически «нереальной», «неточной»: «Современный художник, например Чехов, нарисовал бы здесь только те черты обстановки, которые мог и должен был в эту минуту величайшего напряжения заметить Германн 〈...〉 всего, что здесь перечислено, Германн, конечно, не мог тогда видеть и сопоставлять в своём уме»[19]. По суждению В. В. Виноградова, напротив, атмосфера XVIII века, насыщаю-

---

[18] *Достоевский*. Т. 14. С. 290, 328.

[19] *М. Гершензон*. Избранное. М.; Иерусалим, 2000. Т. 1. С. 80.

щая эту картину, входит в повесть «главным образом через восприятие Германна», и все детали старинного быта в картине «воспроизводятся сквозь призму созерцания Германна, который как бы прикован мыслями к прошлому графини»[20]. Так же считал А. Слонимский: «Ощущение “старинного” сопутствует Германну. “Старинное” как будто ближе ему, понятнее, чем “современное”. Со старой графиней у него более глубокая связь, чем с Лизой 〈...〉 Ожидание чуда тесно связано у Германна с обострением чувства “старины”. Подробное описание старинных вещей и старинной мебели как нельзя лучше гармонирует с уходом Германна в фантастику»[21].

Здесь, как на показательном месте пушкинской прозы, недаром задерживалось внимание критиков.

Описание не теряет связи с исходной точкой зрения — созерцанием Германна. Но, мы чувствуем, описание превосходит его кругозор. Как бы общее зрение героя и автора видит и рисует эту картину. Читая, мы следуем впечатлению Германна сквозь авторский «усилитель». К его созерцанию подключается автор и продолжает, ширит и *завершает* его. Описание Пушкина словно реализует мечтание Германна. Словно бы *в пушкинском тексте* он действительно видит и знает всё это и проникается духом минувшего века. Критическая ссылка Гершензона на «современного художника» (Чехова) здесь никак не работает, это неподходящая к пушкинской прозе мера. Предполагаемой критиком психологической точности в самом деле Пушкин не соблюдает. Он не пишет, по Гершензону, напряжением героя, но, напротив, освобождает его от этого напряжения, можно сказать, освобождает от «психологии», и погружает в более свободное состояние эстетического созерцания. Такое как будто не свойственное Германну состояние — пушкинский ему дар. Живописуя с его точки зрения, автор-повествователь словно удлиняет его взгляд — за описанные бытовые предметы в тот связный контекст эпохи, которому они принадлежали.

Вот как просто это происходит: «На стене висели два портрета, писанные в Париже m-me Lebrun». Автор продолжает своим знанием (во второй половине фразы) то, что видит герой (в первой её половине: он ведь не должен знать, кем писан в Париже

[20] *В. В. Виноградов*. Стиль Пушкина. С. 591.
[21] *А. Слонимский*. Мастерство Пушкина. М., 1963. С. 524—525.

портрет). Внутри одной этой фразы автор входит со своим знанием историка и искусством художника в открытую для него «субъектную сферу» героя.

Здесь, в этой картине, всё то, что может увидеть глаз, одушевлено и продолжено воображением автора, которое присоединяется к воображению Германна и продолжает, так сказать, в его направлении.

Таков характер пушкинской прозы в одном из её классических мест. Но всё меняется в следующей за этим сцене ночного свидания: воображение автора молчит вместе с молчащей старухой, и знание автора вместе с не знающим тайну Германном занимает позицию внешнего наблюдателя: «Графиня, *казалось*, поняла, чего от неё требовали; *казалось*, она искала слов для своего ответа». «Графиня *видимо* смутилась. *Черты её изобразили* сильное движение души, но она скоро впала в прежнюю бесчувственность». Автор всеведущ во всех реальных подробностях, но его знание и повествование останавливается перед областью «тайны»; точка зрения автора совпадает с внешней точкой зрения Германна (которому не дано проникнуть в тайну и овладеть ею) в сценах его домогательства перед графиней и затем явления белого призрака. Автор «не знает» именно там, где повесть вступает в фантастику; повесть «не знает» грани реальности с воображением Германна. Автор только рассказывает, что видел и слышал Германн, когда к нему явилась белая женщина.

Раздвоение интриги продолжается в фантастической сцене. Речь покойной графини двоится внутри себя: она говорит сначала не от себя (она пришла против своей воли, *ей велено*), но затем прощает его она уже, кажется, от себя, от себя же сопровождая открытие тайны побочным условием — с тем, чтобы он женился на её воспитаннице. Этим побочным условием Германн пренебрегает совсем. Лизавета Ивановна им забыта, прямолинейно стремящимся к одной цели. Германн становится жертвой двойного хода вещей, который его всё больше сходящееся в точку воображение не может охватить и вместить. Тройка, семёрка, туз вытесняют образ мёртвой старухи и все с нею связанные условия: две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе.

Но эта другая сила, которую он не может учесть, ведёт свою линию в германновой судьбе и решает интригу. Относительно этого пункта — мотивировки развязки — С. Давыдов хорошо

заметил, что он, этот пункт, пожалуй, ещё фантастичнее самой фантастической сцены: «...самым загадочным в “Пиковой Даме” является не то, что призрак открывает Германну три выигрышные карты, а то, что герою не удаётся выиграть»[22]. Это верно замечено: самая тайна сюжета именно здесь. С. Давыдов перебирает и отклоняет возможные рациональные объяснения, в том числе то, которое он называет психологическим — скрытое присутствие образа покойницы «в сознании или подсознании Германна». «Подсознание» фигурирует и в другом истолковании: «Злосчастная дама пик завладела подсознанием Германна...»[23]. Это предположение в верном направлении, однако психоаналитический термин, да и самая категория психологического, отклоняют и словно мельчат понимание. Впрочем, психоаналитический термин можно принять, если только освободить его от связанных с ним субъективно-психологических представлений; ведь психоаналитический термин именно говорит о действии в психологических механизмах некоторых объективных сверхпсихологических или глубжепсихологических сил. Развязку «Пиковой Дамы» решает событие фантастическое в большей мере, нежели психологическое. «Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдёрнуться». Это и мы не можем понять вместе с ним. Что случилось? А то случилось, что старуха в самом же сознании Германна, устранившем её, скрыто вела свою контригру и явилась *из его же сознания* («подсознания») пиковой дамой, судьбой, *которую сам он избрал*. Ведь сам он выбрал последнюю карту. Он предопределённо ошибся, потому что в его сознании («подсознании») реально действовали фантастические объективные силы, с которыми он и вступил в игру-борьбу. «Внутренняя фантастичность 〈...〉 — таков закон пушкинского сюжета»[24]. Внутренняя, неявная фантастичность — логика философской интриги «Пиковой Дамы». Внутренне-фантастическое единство сюжета: как реально пришла к нему покойница в видении, так реально она продолжала работать в его «подсознании» до решающего мгновения.

В своё время Владислав Ходасевич в статье «Петербургские повести Пушкина» (1915) характерно ошибся, и ошибку его от-

---

[22] *С. Давыдов*. Туз в «Пиковой даме». С. 117.

[23] *Л. И. Вольперт*. Пушкин в роли Пушкина. М., 1998. С. 278.

[24] *Л. В. Пумпянский*. Классическая традиция. М., 2000. С. 819.

метил потом В. В. Виноградов: Ходасевич несколько примитивно определил ситуацию «Пиковой Дамы», как и других «петербургских повестей Пушкина», как вмешательство демонических сил в человеческие дела — и соответственно понял проигрыш Германна как насмешку и месть этих сил, на последней карте его обманувших[25]. Насмешка и месть действительно состоялись, но в результате действия каких-то более сложных сил. Что за сила выслала покойницу к Германну, как назвать эту силу? Ему мерещатся за старухой «дьявольский договор», страшный грех и «пагуба вечного блаженства», которую он согласен в обмен на тайну взять на себя. Молодой архиерей говорит о мирном успении праведницы в ожидании жениха полунощного, то есть евангельского Христа, которому соответствует в фабуле повести Германн-убийца. Обе эти контрастные версии тоже читаются в семантическом фараоне текста. Но иронией окрашены обе. Покойница не праведница, но и не страшная грешница, и вообще — она не имела злой души, сообщает о ней рассказчик. Зато её жених полунощный — именно в свете такого сравнения и такой параллели — великий грешник.

Есть среди объяснений развязки истории и такое (интерпретация американского критика Д. Берджин, поддержанная и развитая С. Давыдовым[26]) — загробная месть самого Сен-Жермена (графиня — лишь её инструмент) за невольное приближение Германна в ночной сцене вымогательства-обольщения к кровосмесительной тайне трёх поколений игроков и любовников: Сен-Жермен, графиня, Чаплицкий, Чекалинский, дети и внуки друг друга; на такую догадку провоцируют как горячечные планы героя стать любовником старухи, так и версия камергера на похоронах, что он её побочный сын. Гипертрофия доверия к пушкинской тайнописи провоцирует на такие версии, но можно предположить, что Пушкин бы посмеялся над такой податливостью на его провокации. Подобные провокации рассеяны в изобилии в тексте, мотивы готического или «неистового» романа в том числе — как модели, которым автор не следует. «Образ невольного матереубийцы, сцена карточного поединка между братьями — побочными детьми старой ведьмы, с эффектным фи-

---

[25] *В. Ходасевич.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 65—67. Возражение Виноградова: *В. В. Виноградов.* О языке художественной литературы. С. 178.

[26] *С. Давыдов.* Туз в «Пиковой даме». С. 120—121.

налом — сумасшествием одного из них, — вот что было бы сфабриковано французским "кошмарным романом" из материала "Пиковой Дамы". Но в пушкинской повести пародически рассеялись по разным направлениям, выпав из композиции событий, все эти типические пружины "неистовых" романов и повестей двадцатых-тридцатых годов»[27].

Истинная внутренне-фантастическая пружина пушкинского сюжета пробивается-проступает сквозь эту эффектную паутину пушкинской «тайнописи». И эта истинная пружина проста. Что за силы выслали к герою покойницу? Мы не знаем и, между прочим, пушкинский текст не содержит намёка на непременно адскую их принадлежность. Да, так допускали и формулировали сильные толкователи — Достоевский (Германн соприкоснулся с миром «злых и враждебных человечеству духов») и Ходасевич. Но в тексте повести метафизический характер этих сил остаётся в загадке. Графиня не имела злой души, и вряд ли нам надо поверить Германну, что она великая грешница, и решить вместе с ним, что её забрали силы ада и затем к нему выслали. Мы не знаем, как назвать эти силы, о которых она говорит: *...мне велено...* Но это очень умные силы. Они приносят герою исполнение его желаний, а высланная ими покойница уже в дополнение от себя ставит условием исполнение желаний также её воспитанницы. В эту ловушку его и ловят, потому что это второе условие он не в силах будет учесть. И это знают играющие с ним — как и он играет с ними — силы. Это их ход в заранее проигранной игроком игре. Потому что ставка в этой игре — «нравственная природа» человека. Потусторонние силы — каковы бы ни были они и как бы их ни назвать, — и можно предположить, что это не силы ада, а силы жизни, с которыми он и завёл игру («Жизнь — банк») — ставят именно на это, и это они испытывают в противостоящем им игроке. На это идёт игра, как во всех подобных вечных сюжетах, от книги Иова до «Фауста» Гёте.

Отступление. «Вий»

И это не сопоставление, а только свободная параллель. «Вий» возник как синхронное «Пиковой Даме» событие: точная хронология его создания неизвестна, но, по всей вероятности, он был написан в 1834 г., т. е. под свежим впечатлением от напечатан-

[27] *В. В. Виноградов*. Стиль Пушкина. С. 587.

ной только что (в начале года) повести Пушкина[28]. Мы ничего не знаем об этом впечатлении, «Пиковая Дама» — едва не единственное из крупных произведений Пушкина, нигде Гоголем, кажется, не упомянутое, но ведь «Вий» возник с нею рядом в том же литературном пространстве. «Вий» — независимое событие русской литературы, и точек его соприкосновения с «Пиковой Дамой» филологи не искали. С «Красным и чёрным», предметом другого нашего отступления, повесть Пушкина сопоставляли — с «Вием» в голову не пришло ещё никому.

Что можно сказать о точках соприкосновения? Это прежде всего повышенная загадочность истолкования. Что случилось с тем и другим героем — не так-то просто понять. Событие «Вия» никем ещё не разгадано, но можно определить существенное ядро события. Мистический сюжет повести — *испытание* человека, словно бы избранного таинственными силами жизни для этого испытания. Мотива такого избрания и испытания повесть не объясняет. Хома Брут, гоголевский малороссийский персонаж из мира «Вечеров на хуторе», встречается, как и там встречаются персонажи, с нечистой силой — в отличие от неведомой силы, выславшей покойницу Германну Пушкиным, Гоголь свою испытующую и губящую героя силу именует традиционно, а героиню — ведьмой. Но ведьма есть и в «Пиковой Даме». На этом слове — «Старая ведьма!» — умирает таинственная старуха, и её провожает в иной мир германнова гипотеза о связи хранимой ею тайны с ужасным грехом и дьявольским договором, гипотеза, оспоренная далее противоположной гипотезой молодого архиерея о христианской кончине праведницы. Обе гипотезы иронически сталкиваются в семантическом фараоне текста, а покойница, не имевшая злой души, остаётся по ту сторону обеих версий и затем является с миссией от неведомых сил, которые также

[28] Вероятно, известной Гоголю раньше: на встречах в декабре 1833 он узнавал от Пушкина о результатах второй болдинской осени, среди которых была и «Пиковая Дама» (*Гоголь*. Т. X. С. 288). Отмечен ли тот интересный факт, что гоголевский текст мог встретиться с «Пиковой Дамой» на страницах той же мартовской книжки «Библиотеки для чтения» за 1834 г.? Корректура гоголевского «Кровавого бандуриста», предназначенная для этой книжки журнала, с уже размеченными страницами (221—232; «Пиковая Дама» напечатана на с. 109—140) была запрещена цензурой 27 февраля 1834 г. (см.: *Ю. Г. Оксман*. «Кровавый бандурист»: запрещённые страницы Гоголя // Литературный музеум. I. Пг., 1919. С. 354).

традиционно толкуют как злые, адские силы (Достоевский, Ходасевич), но Пушкин для этого не даёт прямых указаний. Метафизический характер этих сил остаётся в загадке.

Гоголевская панночка-ведьма при смерти вызывает Хому и назначает ему читать над ней и молиться «по грешной душе моей. Он знает...» В этом и состоит его испытание — ни больше ни меньше как вымолить спасение грешной души. Но он «не знает» и испытания не проходит. Некоторая обратная аналогия к пушкинской графине перед Германном, готовым взять её грех себе на душу. Гоголевская ведьма совмещает в себе отвратительную старуху и сверкающую красавицу, взаимопревращающиеся одно в другое безобразное и прекрасное, — чему обратную также аналогию представляет старуха «Пиковой Дамы», она же как героиня легенды и на портрете перед Германном — la Vénus moscovite, «молодая красавица с орлиным носом». В воображении Германна зреет план сделаться любовником старухи, в сцене обольщения он её заклинает «чувствами супруги, любовницы, матери» — гоголевский «философ» символически осуществляет со старухой эротический акт (скачка верхом на ней с побиванием поленом, что есть простой эротический символ — «палка»), результатом которого и становится превращение старухи в красавицу, и все дальнейшие роковые события суть последствия этого грубого акта овладения-избиения. Сама причастность ведьмы-красавицы страшному миру, видимо — двойственная причастность: она его активная сила, но, видимо, судя по назначенному ею Хоме заданию, она и жертва его. И сверкающая красота её — орудие этого мира, но это и красота у него в плену, и, испытывая героя, она, видимо, ждёт от него спасения (пленённая злом красота у русских писателей после Гоголя — у Достоевского в «Хозяйке», Настасья Филипповна, Незнакомка у Блока). Мотив живого трупа в страшных сценах «Вия» предвосхищен описанием «страшной старухи» в ночной сцене у Пушкина. «Вдруг это мёртвое лицо изменилось неизъяснимо». Наконец, узнавание пиковой дамы в последней сцене — «Необыкновенное сходство поразило его...» — словно бы процитировано у Гоголя: «Вдруг что-то страшно знакомое показалось в лице её».

Демонические силы и фантастический женский образ — два мистических пункта сближения в материале двух повестей; сближение более глубокое — сюжет испытания. В принадлежности демонов «Вия» к «нечистой силе» Гоголь не оставляет сомне-

ния — она действует прямо на фантастической сцене, в отличие от неведомой силы «Пиковой Дамы», действующей за кадром и оставляющей нам сомнение как в своём реальном существовании, так и в потусторонней принадлежности к миру злых духов, по Достоевскому. Однако и гоголевские демоны во главе с самим Вием — сложная сила. В своём научном как бы, этнографическом примечании к повести Гоголь назвал Вия «колоссальным созданием простонародного воображения» и «начальником гномов»; однако гномы мифологически не приписаны, собственно говоря, к «нечистой силе», они бывают и добрыми (чаще), и злыми; если они — подземная сила, это не значит, что непременно нечистая сила. В одной недавней работе о «Вии» любопытно сказано, что «Вий предстаёт в некотором смысле настоящим ревизором из одноименной комедии»[29]. Настоящий ревизор, по позднейшему гоголевскому разъяснению («Развязка Ревизора»), — наша совесть. То же поле действия — «нравственная природа». Тот же сюжет её испытания. Происходящее с бедным героем «Вия» — сплошное над ним насилие, может быть, наказание, за какую вину — неизвестно, разве что за саму по себе густую тупость натуры, — но это какое-то не случайное происшествие, это именно испытание. Недаром всё-таки Иннокентий Анненский назвал Хому Брута «интеллигентом, вышедшим из среды Вакул и Оксан»[30]. Это в малороссийском мире Гоголя новый для этого мира герой, герой уже почти трагический. И его испытание отличается от тех, каким подвергала в том же малороссийском мире Гоголя деда нечистая сила в «Пропавшей грамоте» и «Заколдованном месте». Отличие в том, чего требует испытание от человека. В «Вечерах» обычай и традиция хранили его. Теперь исход испытания зависит от какой-то новой требуемой от человека внутренней силы, не заимствуемой непосредственно из обычая и традиции, — «внутренней самобытности, сопротивляемости», «нравственного пространства, которое не даёт себя подавить»[31]. «Вий», поздняя малороссийская повесть Гоголя, одновременен и параллелен первым его петербургским повестям с их новыми, уже личностными героями. Хома Брут вполне отлича-

---

[29] *К. Сoливетти.* Автор и его зеркала. СПб., 2005. С. 105.

[30] *И. Анненский.* Книги отражений. М., 1979. С. 221.

[31] Эти характеристики Ю. М. Лотмана в его статье о гоголевском художественном пространстве относятся к Хоме Бруту: *Ю. М. Лотман.* Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. I. С. 437—438.

ется малороссийской типичностью, но и ему неведомыми силами предъявлен личностный запрос. Не является ли начальник гномов, в самом деле, испытующим ревизором к самой душе «философа», прямо к самой душе этого густо телесного человека? Он избран этими силами — и этот мотив избрания здесь таинственнее всего.

Возможно, вполне неуместно, но вспоминается из Хомякова (уже после смерти Гоголя, 1854, во время Крымской войны) возглас к России: *О, недостойная избранья, Ты избрана!* Странное сближение воистину — но такое мерещится. Если поверить в самый мотив избрания, то избрание не по заслугам. Христианский, между прочим, мотив. И всё же — Хома Брут и Россия? Но между ними — Гоголь. Чудовищное также сближение: «Все глядели на него, искали и не могли увидеть его» — это чудища в церкви — и знаменитое: всё на Руси обратило на Гоголя полные ожидания очи. Чудовищное сближение, но это Гоголь. Пониманию «Вия» не обойтись без распознания в герое героя автобиографического, а в сюжете — сюжета личного и душевного. Ещё мотив — испытание женщиной. От предшественника Хомы по части эротического контакта с красавицей-ведьмой, мы помним, осталась кучка золы — «сгорел совсем, сгорел сам собою». Гоголь рассказывал Данилевскому, как устоял перед любовным пламенем, которое бы его «превратило в прах в одно мгновенье». И что ему, «благодаря судьбу, не удалось испытать»[32], он передал своему бурсаку-герою, которому именно «удалось испытать». То самое испытание!

Гоголь сам как малороссийский бурсак явился в пушкинский Петербург с сознанием избранности и быстро завоевал его. Ситуацию избранности он навесил на бедного бурсака-«философа» не по заслугам и, кажется, не по праву — типичный гоголевский ход. Вскоре ещё не такое он захочет навесить на Чичикова и Плюшкина.

О «нравственной природе» недаром упомянуто в завязке последней главы «Пиковой Дамы», но и раньше, по ходу действия, автор внимательно отмечает её движения и колебания в Германне. Так, отмечается «нечто похожее на угрызение совести»,

---

[32] *Гоголь*. Т. X. С. 252.

когда он слышит шаги Лизаветы Ивановны, но которое тут же умолкло. «Он окаменел». «Голос совести», твердивший, что он убийца старухи, помянут позже ещё один раз. «Имея мало истинной веры, он имел множество предрассудков». Для объяснения дальнейшего тоже фраза ключевая. Он явился на похороны испросить у мёртвой прощение — *из суеверия*. Он поклонился в землю и несколько минут лежал перед гробом на холодном полу. Это очень серьёзные действия, однако безблагодатные и безнадёжные. Ответ ему — усмешка мёртвой в гробу. Он оступился и грянулся об земь. От этого «оступился» прямой путь к заключительному «обдёрнулся». Пушкин по-пушкински внешними знаками даёт картину внутреннего процесса. Всё дальнейшее есть ступени этого внутреннего процесса. Герой — не игрушка роковых сил, по Ходасевичу, а ответственный нравственный субъект, по Канту и по Пушкину. Пиковая дама в решающую минуту является из его оттеснённой совести как его заслуженная судьба. Фантастическое обещание Германну исполнено, но вместе с ним исполнилась его судьба. Он сам обдёрнулся, выбрав даму вместо туза как свою судьбу. Пиковая дама в его руках замещает не только мёртвую графиню, но и её воспитанницу, за которую та просила за гробом, весь оставленный и преступленный фантастическим игроком человеческий мир. Она обнаруживает в результате «тайную недоброжелательность» прямолинейному агрессивному вожделению, не желающему признать от него независимую неоднолинейную жизнь.

В недавней статье о «Пиковой Даме»[33] замечена интересная подробность, какую мы при чтении не замечаем. В сцене ожидания Германна у дома графини мы пропускаем фразу: «Швейцар запер двери» — после чего через несколько строк в половине двенадцатого он ступил на крыльцо и взошёл в освещённые сени. Получается, если связать все звенья рассказа, что он прошёл через запертую дверь — как потом и женщина в белом: «Дверь в сени была заперта». Можно здесь допустить ошибку Пушкина, недоработавшего текст. Но если такие несогласованности не удивляют у Гоголя, то допустить такую оплошность у Пушкина трудно. Прав, видимо, автор статьи: если это ошибка, то обдуманная, говорящая. Говорящая о Германне как существе, проходящем через запертую дверь. Та пушкинская фантастика испод-

[33] Статья Л. Магазаника в сб.: Пушкин и теоретико-литературная мысль. М., 1999. С. 41.

воль, что упрятана в незаметных деталях (никем до поры до времени и не замеченных). Незаметных деталях, говорящих о воле, напоре, насилии. Достоевский скажет потом о Германне, что это «лицо колоссальное». Что колоссального в прозаической фигуре скромного малозаметного офицера? Разве только его игра перед Чекалинским: «— Позвольте заметить вам, ⟨...⟩ что игра ваша сильна...» Но он проиграл её, и механизм светской жизни, тут же восстановившись, вывел его за скобки: «...игра пошла своим чередом». Но он недаром в тексте Пушкина окружён титаническими проекциями (и все они на его фигуру ложатся, создавая ей мифологический и исторический объём): Мефистофель, Наполеон и даже жених полунощный. Проекциями, подтверждающими его (в потенции) как «лицо колоссальное». В бытовой фигуре — «идеи времени», в историческом укрупнении и дающие такие параллели, как Наполеон или, по догадке Виктора Есипова, Пестель, которого Пушкин близко наблюдал и о нём заинтересованно размышлял (исследователь приводит характеристику Пестеля, данную декабристом Якушкиным: «Он никогда и ничем не увлекался. Может быть, в этом и заключалась причина, почему из всех нас он один в течение почти 10 лет, не ослабевая ни на минуту, упорно трудился над делом Тайного Общества. Один раз доказав себе, что Тайное Общество — верный способ для достижения желаемой цели, он с ним слил всё своё существование[34]»).

Человек проходит сквозь запертые двери, но он проигрывает жизни — вот итог. «Роковые» интерпретации повести в литературе о «Пиковой Даме» преобладают. И в самом деле в ней действует рок и свершается чудо. Но рок и чудо сосредоточены в одной точке действия — когда Германн взял из колоды другую карту. Рок и чудо — не внешние силы. Одновременно и роковая и чудесная сила, с которой он затеял игру и её проиграл — это *жизнь* и «нравственная природа». Роковая и чудесная сила повести — нравственная сила, и можно в центр понимания «Пиковой Дамы» поставить слово, сказанное Ахматовой о «Каменном госте»: *грозные вопросы морали*[35]. Грозные!

1999, 2004

---

[34] *В. М. Есипов.* Пушкин в зеркале мифов. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 219.

[35] *А. Ахматова.* О Пушкине. Л., 1977. С. 91.

Сюжеты
русской литературы

«Красавица мира»
Женская красота у Гоголя

Гоголь начал свой путь в литературе фантазией под названием «Женщина» (1831) и заканчивал путь письмом «Женщина в свете» (1846) уже в составе «Выбранных мест из переписки с друзьями». Это как рама — два пограничных текста как рама, внутри которой в немалом количестве жгучие женские образы населяют творчество Гоголя. Речь, понятно, не о Коробочке, хотя и она представляет собой выдающуюся фигуру в женском мире Гоголя, который широк и включает в себя и тётушку Шпоньки, и обеих приятных дам «Мёртвых душ»; но мы сейчас имеем в виду особый гоголевский феномен и как бы особую зону творчества, мы имеем в виду тот ряд женских фигур, которые все у Гоголя получают однообразный титул *красавиц* — от Оксаны в «Вечерах на хуторе» до Аннунциаты в «Риме», с двумя панночками в «Тарасе Бульбе» и «Вии» и лжеперуджиновой Бианкой в «Невском проспекте» в центре ряда. Вводятся в каждом случае эти фигуры обстоятельными и красочными (как бы даже раскрашенными) — и достаточно однообразными тоже, словно особым образом типовыми — физическими портретами, и это всякий раз не просто женский портрет, но «неслыханная красавица» («Рим» — III, 248). Гоголь словно штампует их из текста в текст; и всякий раз — «не описание, а апофеоз», как ещё В. И. Шенрок заметил[1]. «Попробуй взглянуть на молнию, когда, раскроивши чёрные как уголь тучи, нестерпимо затрепещет она целым потопом блеска. Таковы очи у альбанки Аннунциаты» (III, 217).

Очи (конечно, не просто глаза) и вообще живые черты портрета тонут в этом потопе блеска и в риторической пышности

---

[1] Материалы для биографии Гоголя В. И. Шенрока. Т. I. М., 1892. С. 278.

описания. У Гоголя, как на картине Брюллова в его описании, «женщина блещет» (VIII, 111) и ослепляет, так что трудно её рассмотреть в отдельных чертах. Гоголь кажется удивительно архаичным художником именно как портретист красоты: в зрелой уже поре XIX столетия он, кажется, следует вековым риторическим штампам[2] — и можно было бы этому лишь удивляться, как удивлялись и удивляются, если только читать соответствующие места у Гоголя, как бы их отключая от гоголевского энергетического поля и его, так сказать, центральной нервной системы.

В гоголевской критике так и читали чаще всего — отключая портрет от поля — и удивлялись слабости гения, обличающей роковую его неспособность изобразить прекрасное. Эти упреки по части гоголевских красавиц сложились в некое общее место. «Прекрасная женственность у него теоретична, литературна 〈...〉 мертва, как мёртвая красавица "Вия"» — писал Ю. Айхенвальд[3]. И многие вместе с ним.

Интереснее отнесся к этой слабости гения Василий Розанов, он даже поставил гоголевскую красавицу в центр своего пристрастного понимания Гоголя. Розанов, собственно, и сформулировал общее место, он первый в 1891 г. сказал, что прекрасная женщина Гоголя безжизненна и ходульна, но, так сказать, гениально-ходульна; парадоксальным образом он усмотрел в этих слабостях гения особенно выразительный знак странной силы этого гения. Розанов увидел красавицу Гоголя не на периферии, а в самом центре гоголевского мира, и связал в проблемную пару роскошную Аннунциату и Акакия Акакиевича как два полюса, два предела этого мира[4]. По этому случаю он сформулировал общий гоголевский закон, который в том, что автор «все явления и предметы рассматривает не в их действительности, но в их

---

[2] Ср. сказанное исследователем о Людвиге Тике, писателе, читанном Гоголем и на него влиявшем: «В описании красоты Тик поразительно архаичен 〈...〉 Традиционно описывают уродство — детально, пристрастно, увлечённо, тогда как красота просто слепит: ослепительная, несказанная красота не описывается, и такой она проходит через Средние века, Возрождение, барокко» (*А. В. Михайлов*. Обратный перевод. М., 2000. С. 206). Вот какой традиции следует Гоголь уже в своём XIX веке. Если Тик представляется архаичным, то что же сказать о Гоголе? Но в том-то и дело, что Гоголь не Тик.

[3] *Ю. Айхенвальд*. Силуэты русских писателей. Вып. 1. М., 1911. С. 73.

[4] *В. В. Розанов*. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. М., 1996. С. 148.

пределе»[5]. Розанов начал тем самым на исходе гоголевского столетия пересмотр репутации Гоголя как доброкачественного реалиста, и в пересмотре этом ослепительный женский образ у Гоголя был эффектным примером и аргументом. *Не в действительности, а в пределе* — совсем иную картину мира Гоголя увидел Розанов — как мира действующих энергий, а не предметов самих по себе и не действительности самой по себе. Эти гоголевские энергии Розанов расценил как энергии злокачественные и построил свою известную концепцию отрицательной роли Гоголя в русской литературе: явление Гоголя исказило путь литературы и отклонило, словно сбило её с пути, с магистрального пушкинского пути; но формулу метода Гоголя при этом Розанов открыл[6]. И в том числе дал ключ к пониманию гоголевской красавицы, и ключ этот можно даже назвать философским.

Ключ в том, что гоголевская красавица это сильная, высоковольтная, скажем так, фигура в гоголевском энергетическом поле, фигура под током, и однообразные описания её красоты весьма и весьма заряжены этим полем — это никогда не спокойные, нейтральные описания, но всегда подёрнутые напряжением гоголевской реальности в целом. И атрибуты и даже шаблоны гоголевских красавиц тоже заряжены этим полем.

Из атрибутов этих стоит назвать лишь несколько. Это необычайная, *снежная* белизна лица и членов красавицы («яркая, как заоблачный снег, рука» — III, 28) — это, можно сказать, небесный, «заоблачный» ориентир прекрасного образа, но и холодный, как бы абстрактный, безжизненный признак его; затем — *ресницы* и *усмешка*, но это уже черты драматически острые, повышенно беспокойные, которые словно колют и жгут и в которых дремлет беда — «длинные, как стрелы, ресницы» у обеих панночек в повестях исторической и фантастической (II, 102, 188) и «усмешка, прожигающая душу» (I, 154[7]) — невыразимо

---

[5] Там же. С. 141.

[6] Этот отрицательный розановский путь к иному, новому пониманию Гоголя был сформулирован в письме (того же 1891 г.) Ю. Н. Говорухи-Отрока Розанову, Розановым самим и опубликованное: «На Ваше отрицание Гоголя я смотрю как на последний фазис той борьбы, которая приведёт к пониманию Гоголя» (*В. В. Розанов.* Литературные изгнанники. М., 2000. С. 277).

[7] «Вечера на хуторе близ Диканьки» цитируются по 1-му тому нового Академического полного собрания сочинений и писем Гоголя. М.: Наука, 2001.

приятная, как сказано тут же, но она *прожигает душу*; наконец, особое пристрастие, не одного критика вводившее в смущение, к чувственным описаниям *обнажённой женской ноги* — и не просто обнажённой женской ноги, но самого процесса её обнажения. Такие разные, словно бы вверх и вниз устремлённые атрибуты, но и второй из них, смущающий, тоже двоится. Диапазон описания — от ноги античной Алкинои в «ослепительном блеске» в той самой первой фантазии «Женщина» (VIII, 146) и наследующей ей через годы «античной дышущей ноги» современной римлянки Аннунциаты (III, 217) — до петербургской картинки в витрине, на которую остановился зачем-то посмотреть Акакий Акакиевич и на которой «какая-то красивая женщина 〈...〉 скидала с себя башмак, обнаживши таким образом всю ногу очень недурную...» (III, 159). В ослепительном блеске и в мутной пошлости — но это та же женская красота в таком вот рискованном проявлении. Пристрастие к чувственным описаниям женской ноги (примеры можно умножить, и их все помнят) наводило истолкователей на нехорошие мысли о личной психопатологии автора описаний, и мы имеем в гоголевской критике такие характеристики, как «трепет нездорового сладострастия»[8] в подобных описаниях — или ещё посильнее: среди имён поэтов и философов, не чуждых эротической эстетике — Бодлер, Владимир Соловьёв, Блок, — «ни у кого нет этого раскалённо развратного бешенства, кроме... Гоголя»[9].

Гоголь был человек необычный, и не только биографически, но и творчески он провоцирует, в объяснение его поэтики, и особенно «женской» его поэтики, на психоаналитические и психопатологические раскопки в недрах его чудовищной личности, в том числе в «сексуальном» его «лабиринте» (С. Карлинский); но мы уклоняемся совершенно от этой линии объяснений как не дающей всё-таки именно настоящего объяснения артистической силы и острого нерва его портретов красавиц, в том числе и в рискованных проявлениях; потому что есть в них именно некий сверхличный нерв, укоренённый в самых глубоких, «последних» гоголевских глубинах. И в самом деле ведь эта нога в обоих случаях — блистающей Аннунциаты и уличной картинки — это женская нога не в её обычной действительности, а, говоря по-

[8] *Ю. Айхенвальд*. Силуэты русских писателей. Вып. 1. С. 73.
[9] *А. Белый*. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 295.

розановски, *в пределе*, как бы по смысловой вертикали в пределе верхнем и нижнем, в тех двух предельных мирах — Аннунциаты и Акакия Акакиевича, которые Розанов как гоголевский объём связал в единое целое (и оба мира примерно в то же время возникли как не сходящиеся параллельные линии на переходе к позднему Гоголю в конце 30-х — начале 40-х годов). И мы читаем подобные описания как заключающие в себе свидетельство о положении красоты в человеческом мире и о размахе противоречий и превращений, проникающих этот безбрежный мир красоты, это «открытое море красоты», если вспомнить по случаю Гоголя слово Платона («Пир», 210d).

Заглавие настоящего этюда взято из текста повести «Невский проспект», из драматического её места, где описан притон, куда красавица привела художника: «Тот приют, ⟨...⟩ где женщина, эта красавица мира, венец творения, обратилась в какое-то странное, двусмысленное существо ⟨...⟩ и уже перестала быть тем слабым, тем прекрасным и так отличным от нас существом» (III, 21).

«Красавица мира» — это сказано странно по-гоголевски. Это не просто сказано, это одна из плотных формул его языка, из формул его артистической метафизики. Мир, красота и женщина — три предельные категории мысли художника срослись в сверхплотное вещество этой формулы, которая ведь только из этих трёх предельных слов-концептов, поставленных в нужных автору поворотах, и состоит. Не только женщина-красавица — сверхгероиня этих слов, но сама красота мира в явлении женщины, *красота мира как женская красота*. Сквозная тема Гоголя, прошедшая от «Женщины» до «Женщины в свете», где будет сказано уже автором «Выбранных мест»: «Красота женщины ещё тайна. Бог недаром повелел иным из женщин быть красавицами; недаром определено, чтобы всех равно поражала красота, — даже и таких, которые ко всему бесчувственны и ни к чему неспособны» (VIII, 226).

Развенчанная «красавица мира» на панели Невского проспекта является на середине этого гоголевского пути. Она развенчана фабулой повести, но в сюжетном её средоточии, в цитированной драматической фразе, она остаётся нетронутой и незапятнанной. Заметим в тексте повести, что и сам Невский проспект во всей его мужской словесной оформленности и государственном как бы достоинстве тоже — *красавица*: «Чем не блестит

эта улица-красавица нашей столицы!»[10]. Блестит — как «женщина блещет» у Гоголя. Такие словесные повороты недаром у Гоголя — простое сравнение у него на грани метаморфозы. Проспект-красавица — комплимент двусмысленный. В повести, собственно, два субъекта, оба как некие сверхгерои — Невский проспект и красавица мира. Они сближаются превращением первого тоже в красавицу, но они при этом теряют свой пол в сюжете и в тексте: мужественный субъект обращается сам в сомнительную красавицу, а красавица перестаёт быть «так отличным от нас существом» (или ещё для неё есть сильное слово у Гоголя — «иное творенье Бога»: II, 103). Они обменялись полами; проспект обернулся панелью. А панель как сценическая площадка и место встреч с обманной красотой — сама олицетворяется как подобная же, обманная красота. Невский проспект как панель, панель как красавица, красавица как панель. «О, не верьте этому Невскому проспекту!» (III, 45)

И однако — «красавица мира» сияет среди обмана. О встреченной незнакомке сказано, что это существо, «казалось, слетело с неба прямо на Невский проспект». Восторженный внутренний голос художника и знающий голос автора смешались в этом двусмысленном сообщении, но и в нём не только обман. В обманном юморе этой фразы есть и серьёзное сообщение о том, что в самом деле есть путь красоты прямо с неба на Невский проспект. Как бы «кеносис» красоты на Невском проспекте с такими вот превращениями. Но и в этой разоблачаемой красоте независимо от сюжета разоблачения скрывается тайна, та самая, о которой будет сказано в «Женщине в свете». Это и подтверждается в тексте от автора: «Красавица, так околдовавшая бедного Пискарёва, была, действительно, чудесное, необыкновенное явление». Бог и ей, по Гоголю, повелел быть красавицей, но она не исполнила повеления. Но красавица мира и в фабуле повести к фабуле этой

[10] Стоит отметить такую орфографическую подробность, пропавшую в современных изданиях Гоголя: как в прижизненных изданиях, начиная с «Арабесок» 1835 г., так и в последующих изданиях, но до 3-го тома Академического полного собрания (1938), «улица-красавица» во второй фразе повести печаталась через дефис; так же и в гоголевском рукописном тексте; тире появилось лишь в 1938 г. (благодарим А. В. Дерюгину за это текстологическое сообщение). «Улица-красавица» между тем сближается и рифмуется с фольклорной «девицей-красавицей», чем усиливается женственная характеристика гордого проспекта в этой фразе.

не сводится. Красавица мира светится в жалкой деве Невского проспекта.

Женщина уже в «Женщине» была названа «языком богов», а также «бессмертной идеей», «поэзией» и «мыслью». На неё такая сразу возложена мировая нагрузка и миссия. «Она поэзия! она мысль, а мы только воплощение её в действительности» (VIII, 145—146). Произносит здесь это у Гоголя сам древний Платон, облитый при этом «сиянием». Женщина — это идея-посредница между богом и «мужским» юдольным миром, т. е. София-художница в романтической интерпретации[11]. При этом тема зачаточного сюжета отрывка — это её человеческая измена влюблённому юноше, упрекающему за это богов — за создание женщины (что в христианском сознании читателя переносится на сюжет создания Евы — завязка всей истории человечества). Факт измены не отрицается, но и не судится: устами божественного Платона божественная женская красота со всей её мифологически изначальной изменчивостью признаётся не подлежащей нравственному суду; ревность юноши гаснет, потому что можно ли ревновать идею? Идеей женщины гасится и сюжет, сюжета нет, а только апофеоз; измена женщины и ревность юноши составляют завязку сюжета, но сюжетом не становятся; идея не приходит в столкновение с сюжетом.

В «Невском проспекте» между тем происходит именно это. Начинаются приключения идеи с сюжетом. Идея («женщина», «красавица мира») вводится в реальный земной, человеческий, городской сюжет, что даёт катастрофу и порождает двоение идеальных понятий — женщины, красоты. Мистическая красавица мира чудовищно соединяется с безобразием речи и жестов живой красавицы на проспекте. Двоится в тексте самое слово — «красавица», превращаясь в один из самых острых признаков той повсеместной гоголевской *омонимии мифа*, которая этот мир отличает (вплоть до красавицы, которую заказал художнику персиянин — торговец опиумом: «только нарисуй мне красавицу 〈...〉 чтобы хорошая была! чтобы была красавица!»).

[11] «Отрывок Гоголя “Женщина” — пересказ мистики, возводящей женщину в лоно божества, как “Софию”; романтики сплели эту тему с идеологией Шеллинга, Баадера, отражённой и Владимиром Соловьёвым» (*А. Белый*. Мастерство Гоголя. С. 294—295). Подробнее см.: *М. Вайскопф*. Птица-тройка и колесница души. М., 2003. С. 200—201.

На Невском проспекте разыгрывается платонический по своим глубинным истокам сюжет погони за красотой — т. е. *погони за женщиной как погони за красотой*, — а раздвоение фабулы на истории Пискарёва и Пирогова побуждает вспомнить о двух платоновских Афродитах — небесной и площадной, всенародной.

Однако не только в этом внешнем, возможно, сближении, поскольку оно лежит на поверхности, платонический фон петербургской повести Гоголя. В ней работают такие ключевые в мире Платона категории, как *цель* и *подобие*, наконец, тот самый *предел*, который Розанов открыл как закон мира Гоголя. Предел — платоническое понятие как определение главного у него — *идеи*: Платон «толкует идею вещи как предел её становления» — читаем мы в комментарии А. Ф. Лосева к «Пиру»[12].

Несомненно, явление риторического Платона в «Женщине» недаром — и, несомненно, недаром именно во главе этой темы. Но условный Платон «Женщины» — это одно, а глубинное присутствие истинных платонических интуиций в «Невском проспекте» — другое. Имя Платона помянуто у Гоголя также в «Ганце Кюхельгартене» и в более поздней журнальной заметке. Но исследователями в последнее время открыто его растворённое присутствие и в составе главной прозы Гоголя; а в ней Платон отразился не только как умозрительный ум, но и, конечно, как яркий художник. «Поэтому отголоски платоновского влияния логично было бы прослеживать в живой образной структуре гоголевских сочинений»[13]. В работах Е. А. Смирновой и М. Вайскопфа убедительно было вскрыто отражение колесницы душ из «Федра» в чичиковской тройке[14]; в петербургских же повестях платоновское присутствие ещё, кажется, не изучено. Вообще же пути проникновения философской традиции в мир такого автора, как Гоголь, в широте своей неуследимы, при всей доступной информации об источниках; это вопрос из области, которую С. С. Аверинцев в своей давней работе о Софии-Премудрости в киевском храме назвал «высшей математикой гуманитарных на-

[12] *Платон.* Сочинения. Т. 2. М., 1970. С. 505.

[13] *М. Вайскопф.* Птица-тройка и колесница души. С. 202.

[14] *Е. А. Смирнова.* Поэма Гоголя «Мёртвые души». Л., 1987. С. 134—136 (автор проводит свою гипотезу с осторожностью: «Создаётся впечатление...» — с. 135).

ук»[15]: вся традиция за спиной, и она транслируется и усваивается иногда путями уследимыми, а чаще неуследимыми.

Есть известное место у Гоголя, где Платон присутствует на поверхности: это, конечно, «вечная идея будущей шинели», которую в мыслях своих носил Акакий Акакиевич: «...даже он совершенно приучился голодать по вечерам; но зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели» (III, 154). В мыслях своих он носит платоновскую идею, — в мыслях своих идею, а ещё не шинель на плечах; на плечах же шинель обнаружит своё предельное свойство недостижимой идеи. Гоголевская выделка фразы не оставляет почти сомнения в её теоретическом происхождении, том самом, за которое Гоголя упрекали, находя его красавиц «теоретичными». Теоретический корень гоголевских образов красоты, во всех пародийно-гротескных их превращениях, в самом деле глубок, и красавица Гоголя в самом деле теоретична, однако не только в том недоверчиво-негативном смысле, в каком его за неё упрекали.

Про героя-философа-любовника-мученика вечной своей идеи далее продолжается: «Он сделался как-то живее, даже твёрже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель». Это значит, что он вступил на *путь*. Путь, о котором рассказано «языком эроса»[16]. Путь не только к недостижимой любви («какая-то приятная подруга жизни»), но и к недостижимой сквозь нее красоте («светлый гость в виде шинели»). Всё это в модусе «как бы», «как будто», *подобия* — «...как будто бы он женился...» Возрастание же простой физической нужды в идею и в эстетическую потребность проявлено удвоением мотивировки его удовольствия: «В самом деле две выгоды: одно то, что тепло, а другое, что хорошо». Женщина как «бессмертная идея» на пути героя и на пути его автора обернулась «вечной идеей» шинели.

В европейской традиции комментариев на Платона *целью* стремления, проникающего жизнь человека, названа красота; она же и цель любви[17]. Но разве не та же цель с приближением вечера направляет ускоренные шаги на Невском проспекте? «В

[15] *С. С. Аверинцев*. София — Логос. Словарь. Киев, 2001. С. 222.

[16] *Д. Чижевский*. О «Шинели» Гоголя // Современные записки. Кн. 67. Париж, 1938. С. 189.

[17] *М. Фичино*. Комментарий на «Пир» Платона // Эстетика Ренессанса. М., 1981. С. 149.

это время чувствуется какая-то цель, или лучше что-то похожее на цель» (III, 15). *Подобие цели* — гоголевская ступенька вниз в платоновской иерархии мира, где здешняя телесная красота есть только подобие красоты самой по себе и о ней напоминание — красоты как идеи, к которой по лестнице подобий восходит наше стремление. Здесь, на Невском проспекте, принцип *подобия* распространяется и на *цель*. Распространяется он и на все любовные проявления: «Нет, это фонарь обманчивым светом своим выразил на лице её подобие улыбки...». Но, так или иначе, *красота* — единое слово и единая цель, какими объединяются устремления художника Пискарёва и поручика Пирогова, уверенного, «что *нет красоты, могшей бы ему противиться*» (III, 16). Гоголевская омонимия мира, та самая. Можно сказать по-платоновски, что они устремляются по двум линиям фабулы за Афродитой-Уранией и Афродитой-Пандемос, и то, что Урания оборачивается той же Пандемос, не меняет противоречия двух путей по существу, потому что красавица мира всё же реально светится и присутствует в падшем создании, ставшем «странным, двусмысленным существом»[18]. Но и все бегущие «заглянуть под шляпку

[18] Как — заметим кстати по ходу — как не препятствует платоновской аналогии и известная перевёрнутость в платоновской ситуации понятий мужского и женского относительно двух Афродит: прикреплённость женщины, вопреки новоевропейской традиции, к обычному, заурядному типу любви нисходящей, «пошлой» и «всенародной» и обратная прикреплённость гомосексуальной любви как высокого типа к Афродите Небесной; и вообще характерное для античной Греции «коренное пренебрежение к духовному миру женщины» (*С. С. Аверинцев.* София — Логос. С. 119). О положении женщины как «лишь второстепенной цели для мужчин» в греческом мире и о культе мужской любви и дружбы, о котором мы узнаём из Платона, «словно читая роман о людях с другой планеты», писал ещё Гердер в своих «Идеях к философии истории человечества», и Гоголь это знал. И его условный Платон из раннего отрывка, славящий женщину как существо божественное, представлял собой, таким образом, современный анахронизм, отвечающий эротически-эстетической типологии уже Нового европейского времени. Мужское — женское переворачиваются в гоголевской фантазии, но сама эротическая типология остаётся. Происхождение же новой эстетической типологии в эпоху Средних веков Гоголь сам описывал в исторических статьях «Арабесок»: «Женщина средних веков является божеством» — выводя даже из этого культа возвышенной рыцарской к ней любви, что «всё благородство в характере европейцев было её следствием» (VIII, 21).

издали завиденной дамы» (III, 15) — один из типичных жестов гоголевского мира — охвачены тем же общим подобием цели в низшем его проявлении.

Подобие цели — свойство мужского мира Невского проспекта, и порождает оно лихорадочное, ускоренное движение — преследование, погоню. Преследование женщины — основное действие на проспекте, но сквозь это пошлое действие и в низких формах его проступает стихийно цель идеальная — погоня за красотой. В специальной статье З. Г. Минц показала размах подхвата темы Гоголя в городской, петербургской лирике Блока. Женщина — «самый сложный, противоречивый и вместе с тем “синтетический” образ гоголевского и блоковского Петербурга. Роль его огромна. Женщина и есть та единственная цель, которую удаётся обнаружить в страстно-напряжённой динамике городской вечерне-ночной жизни»[19]. «Сюжет НП 〈...〉 стал просто автобиографической лирикой Блока»[20]. Та же ведь *незнакомка* — так она уже и у Гоголя названа — в той же городской реальности, но уже в символической атмосфере нового века. В знаменитом стихотворении любопытно отметить момент контакта с упомянутым пошлейшим жестом гоголевского мира. *...Смотрю за тёмную вуаль, / И вижу берег очарованный / И очарованную даль.* Смотреть за вуаль — не то же ли, что заглянуть под шляпку? Но вот такое лирическое преображение пошлого жеста в «пошлость таинственную». Блоковский жест и его эффект, конечно, разительно и чудесно отличны от гоголевского; но по обеим линиям, пошлой и таинственной, близко, интимно с ним соотносятся.

Сюжет погони, погоня за женщиной-красотой возрастанием переходит в *полёт*. «Молодой человек во фраке и плаще робким и трепетным шагом пошёл в ту сторону, где развевался вдали пёстрый плащ 〈...〉 Он не смел и думать о том, чтобы получить какое-нибудь право на внимание улетавшей вдали красавицы 〈...〉 Он летел так скоро, что сталкивал беспрестанно с тротуара солидных господ с седыми бакенбардами» (III, 16). На переходе от шага к полёту и является мысль о существе, слетевшем с неба на Невский проспект[21]. Существо слетело, и оно улетает здесь, на

[19] Блоковский сборник II. Тарту, 1972. С. 145.

[20] *А. Белый.* Мастерство Гоголя. С. 295—296.

[21] Реализация этой метафоры — в действии театральной блоковской «Незнакомки», где героиня — в самом деле сорвавшаяся с неба и вернувшаяся на небо звезда-Мария.

проспекте, преследователь летит ему вслед. В платоновском эротическом мифе душа влюблённого *окрыляется*: «Когда кто-нибудь смотрит на здешнюю красоту, припоминая при этом красоту истинную, он окрыляется, а окрылившись, стремится взлететь...» («Федр», 249d).

Платоновское *припоминание* в другом месте у Гоголя — это Чичиков перед губернаторской дочкой[22]: «...а Чичиков всё ещё стоял неподвижно на одном и том же месте, как человек, который весело вышел на улицу с тем, чтобы прогуляться, с глазами, расположенными глядеть на всё, и вдруг неподвижно остановился, вспомнив, что он позабыл что-то, и уж тогда глупее ничего не может быть такого человека; вмиг беззаботное выражение слетает с лица его; он силится припомнить, что позабыл он: не платок ли, но платок в кармане; не деньги ли, но деньги тоже в кармане; всё, кажется, при нём, а между тем какой-то неведомый дух шепчет ему в уши, что он позабыл что-то» (VI, 167).

Платоновское припоминание по-гоголевски, по-чичиковски, но ведь это по-чичиковски то самое припоминание. Две динамические реакции гоголевских героев на явление женщины-красоты — полёт художника на проспекте и другая тоже реакция постоянная, даже более постоянная — чичиковская (и других героев): «...остановился как вкопанный...» — о ней надо будет ещё сказать.

У Гоголя интересны контрастные пары произведений, рождавшихся параллельно. Такова римско-петербургская пара «Рим» — «Шинель», чутко выделенная Розановым; в эпоху же «Арабесок» и «Миргорода» малороссийскую параллель петербургскому, понятно, «Невскому проспекту» составил «Вий». Две пары разных гоголевских эпох, соединяющие и по-разному группирующие три главных географически-артистических мира художника Гоголя — малороссийско-петербургская и петербургско-римская. А. Д. Синявский чутко тоже сказал о «Вии», что это центральная повесть Гоголя, сердцевина творчества[23]; а Иннокентий Анненский назвал философа Хому Брута «интеллигентом, вышедшим из среды Вакул и Оксан»[24]. В одной фразе «Невского проспекта» ситуация петербургской повести метафорически пре-

[22] См.: *Е. А. Смирнова*. Поэма Гоголя «Мёртвые души». С. 135.
[23] *А. Терц*. В тени Гоголя. Collins-London, 1975. С. 496.
[24] *И. Анненский*. Книги отражений. М., 1979. С. 221.

вращается в событие «Вия»: художник не может поверить, «та ли это, которая так *околдовала и унесла его на Невском проспекте*» (III, 21). По существу происходит то же на проспекте, что и на малороссийском хуторе, хотя по видимости событие перевёрнуто: на проспекте он преследует женщину, там преследуют его. Но за сюжетной инверсией — тождество основного события. Инициативная, активная сила его — красота, и именно женская красота. По существу и женщина — та же гоголевская красавица как в «натуральном», так и в сказочном варианте; и те же в ней взаимопревращения прекрасного в безобразное и обратно, только выведенные в иной сюжетный план, открыто космически-фантастический; символические намёки на участие «адского духа» в участи жертвы Невского проспекта (III, 22) здесь олицетворяются и производят «целую ведьму» (II, 201) — но и за ней реальная женская участь, и к ней протянута «нить от... всякой, по-видимому, нормальной украинки»[25].

Наконец, в полёте том и другом — метафорическом на панели проспекта и реально-сказочном в родном малороссийском пространстве — волшебно меняется мир: бурсак-философ видит внизу, под ногами и под земной поверхностью, сквозь неё, перевёрнутый мир (тем самым, заглядывая в него, он, возможно, здесь уже вызывает из подземного мира Вия), одновременно подземное и подводное солнце; художник видит будущую картину Шагала — знаменитое место: «...всё перед ним окинулось каким-то туманом. Тротуар нёсся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз. И всё это произвёл один взгляд, один поворот хорошенькой головки. Не слыша, не видя, не внимая, он нёсся по лёгким следам прекрасных ножек, стараясь сам умерить быстроту своего шага, летевшего под такт сердца» (III, 19).

Этот авангардистский сдвиг в картине мира — кто его произвёл? Взгляд, поворот головки. Кто автор этой картины Шагала — неужто панельная дева? Но за нею летит художник, а за героем-художником следует автор-художник. Чья точка зрения в этой столь обещающей будущие артистические прозрения пора-

[25] *А. Белый*. Мастерство Гоголя. С. 295.

зительной деформации образа мира, в чьих взглядах, в чьих глазах он возник? Наверное, во встретившихся и совместившихся взглядах всех участников события, включая и завершающую энергию авторского участия. И вспомним теперь, как в то же самое творческое время у автора магически встречаются взгляды и обладают силой прямого реального действия, и как решают именно взгляды всё событие и участь героя в возникающем параллельно «Вии». Но не забудем и про *полёт*. Картина Шагала у Гоголя — это сдвиг в его гоголевском пространстве, приведённом в состояние ускоренного движения, космическая картина, схваченная из подвижной точки созерцателя, находящегося *в полёте*. И взгляды участников действия, включая автора, встречаются в этой подвижной точке. Но первичным актом в этой встрече назван в тексте поворот хорошенькой головки. Символически-эротические значения, связанные с полётами в сновидениях и известные как народным снотолкованиям, так и вослед им психоанализу, — они, несомненно, присутствуют и в полётах художника на проспекте и бурсака-философа на хуторе — и, вероятно, в этих двух случаях поляризуются.

Здесь можно снова вспомнить платоновский образ окрылённой души влюблённого, осложнённый и поляризованный образом колесницы души (мы помним, он отразится и в «Мёртвых душах»): колесница эта из возничего (разума) и двух коней, рвущих душу в её устремлении к красоте в противоположные стороны — к красоте небесной и к вульгарным земным утехам («Федр», 246b, 253c—255b). Хома Брут, оседланный ведьмой-старухой, уподобляется в тексте сам верховому коню, вначале он скачет по воздуху, а затем, сменив позицию, уже верхом на ней, пускается в эротическую скачку, результатом которой, вместе с побиванием женщины поленом, что тоже есть простой эротический символ («палка»), становится превращение старухи в красавицу — в женском мире Гоголя ключевое событие, имеющее, кстати, обратную аналогию в одновременно созданной пушкинской «Пиковой Даме» — но это отдельная тема; оно становится, таким образом, результатом грубого акта, описанного иносказательно в виде полёта-скачки и затем овладения-избиения, и все дальнейшие роковые события суть последствия этого грубого акта. Полёт художника на проспекте устремлён к любви в исконном, т. е. собственно платоновском смысле, «платонической»;

полёт срывается, но в истоке своём содержит начало того свободного (вольного, по более точному смыслу автора) состояния, которое связывал Гоголь с искусством и силился передать музыкальным образом танца души, не боящейся тела[26].

Хома Брут, напротив, принадлежит к героям Гоголя, максимально зависимым «от своего тела». И однако недаром И. Анненский назвал его интеллигентом в малороссийском мире Гоголя, вероятно, не потому лишь, что в своей семинарии он «философ». Нет, это в малороссийском мире Гоголя новый для этого мира герой, уже герой почти трагический при всей своей бытовой густоте. Тогда же примерно, когда, по-видимому, возникала повесть, Гоголь писал в исторических статьях «Арабесок» про «великую истину, что если может физическая природа человека, доведённая муками, заглушить голос души, то в общей массе всего человечества душа всегда торжествует над телом» (VIII, 24). С этой великой истиной можно, кажется, подойти и к событию «Вия». Повесть эта — об испытании души человека, столь зависящего от своего тела. В контексте статьи «О средних веках» мысль Гоголя имеет поводом воспоминание о средневековой инквизиции, однако не представляет ли соответствия описанию её ужасов картина душевной пытки, какой подвергнут таинственной демонской инквизицией, таящейся за призрачной оболочкой патриархального малороссийского мира, типичный его представитель — бурсак-философ? И не является ли торжество души над телом заданием испытания? Во всяком случае, наверное, душа и тело бедного, в их между собою незримой ему самому борьбе, и суть мистериальные герои неразгаданного сюжета.

Событие «Вия» ещё не разгадано, но можно определить существенное ядро события. Мистический сюжет повести — сюжет *испытания* человека, не только к нему не готового, но и по человеческой простоте своей и несложности к нему как будто не предназначенного, и тем не менее избранного таинственными силами жизни; полем же испытания становится женщина и её

[26] «Только в одной музыке есть воля человеку. Он в оковах везде ⟨...⟩ Он — раб, но он волен только потерявшись в бешеном танце, где душа его не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая завеселиться на вечность» (II, 300). Пассаж, заметим, из первой редакции «Тараса Бульбы», синхронной «Невскому проспекту» в «Арабесках» и «Вию» в «Миргороде».

красота. В повышенно, напряжённо телеологическом мире Гоголя несчастный философ принадлежит к героям, не имеющим *цели*, а только ближайшие и примитивные нужды. Приключение вменяет герою цель и ставит задачу; ставит задачу ему сама погибшая красота, потому что умершая сама его назвала по имени и «назначила читать» и молиться, как она завещала, «по грешной душе моей. Он знает...». «Ну... верно, уже не даром так назначено», — формулирует отец покойной вменённую цель (II, 197). Назначено! Ему незаслуженно, почему ему именно, непонятно, но назначено *назначение*. Ни больше ни меньше назначено, как вымолить спасение грешной души. Что происходит, трудно рационально определить, но несомненно, что не какое-то случайное происшествие и происходит с целью, как испытание. Неведомыми силами ему предъявлен личностный запрос.

«Вий», поздняя малороссийская повесть Гоголя, верно поставлен Синявским в центр его творчества как поворотная вещь. Гоголевская эволюция от малороссийского к петербургскому описана Андреем Белым в известной схеме: от положительной спаянности с родным коллективом, родовым телом, к отрицательному (в своей безродности, бессемейности, безосновности) обособлениею *лица* героя, разрастающегося в *центр* повествования[27], где поэтому на него, как в «Шинели», ветер дует со всех четырёх сторон. Эта схема верна, при поправках на несомненную бóльшую сложность картины. «Вий» одновременен и параллелен первым петербургским повестям, где в центре окажется безосновный, отъединённый от органических связей герой. Герой же «Вия» вполне отличается малороссийской типичностью, но в этой своей типичности также и новой для малороссийского мира Гоголя субъективной одинокостью перед лицом своего испытания; он один на один с испытующей силой и положиться может лишь на «себя самого». Не зря отмечена отрицательная оторванность философа от семьи и рода: не знает он ни отца своего, ни матери (II, 196).

«Вий» параллелен «Невскому проспекту»; в обеих повестях, малороссийской и петербургской, сюжет рождения нового, как бы личностного героя Гоголя это сюжет испытания женщиной и испытания красотой. В описании мёртвой красавицы-ведьмы — те самые атрибуты гоголевских красавиц, те же ресницы-стрелы,

---

[27] *А. Белый*. Мастерство Гоголя. С. 295.

уста-рубины, снежная белизна чела. Но это мёртвая красота, лежащая *как живая*. «Такая страшная, сверкающая красота!» Сверкающая — но и живая женщина Гоголя блещет. В портрете мёртвой ведьмы усилены до страшного портретные свойства гоголевских красавиц. Её причастность страшному миру, видимо, — двойственная причастность: она активная сила этого мира, но, похоже, она и жертва его. И сверкающая красота её — орудие этого мира, но это и красота у него в плену, и, испытывая героя, она, видимо, ждёт от него спасения (пленённая злом красота у русских писателей после Гоголя — у Достоевского в «Хозяйке», Настасья Филипповна, Незнакомка у Блока). И в этом панночка-ведьма — сестра Перуджиновой Бианки на Невском проспекте. «Он знает...» — заказывает, завещает она герою — но он не знает. Однако и демоны во главе с самим Вием — сложная сила. В одной из недавних работ о «Вии» сам Вий любопытно уподоблен «настоящему ревизору из одноименной комедии»[28] (какая, заметим, ещё впереди у Гоголя, так что не прозревается ли и вправду грозная идея ревизора уже в таинственном Вии?). В самом деле, «начальник гномов» (II, 175) не является ли испытующим ревизором к душе философа? И, встретившись взглядами, *через глаза* из него вынимает душу. Как в платоновском мифе «поток красоты» идёт от красавца[29] к влюблённому и обратно «через очи», глаза в глаза («Федр», 255с), так и в «Вии» глаза в глаза идёт поток энергии, испытующей и карающей, исторгающей неокрылённую душу.

О томъ ведь и вековъ рассказ, / Как, с красотой не справясь, / Пошли топтать не осмотрясь / Её живую завязь. / А в жизни красоты как раз / И крылась жизнь красавиц. / Но их дурманил лоботряс / И развивал мерзавец. / Венец творенья не потряс / Участвующих и погряз / Во тьме утаек и прикрас. / Отсюда наша ревность в нас / И наша месть и зависть.

---

[28] *К. Соливетти*. Автор и его зеркала. СПб.: Алетейя, 2005. С. 105. — Неочевидную параллель интриге «Вия» содержит, возможно, действие «Пиковой Дамы», явившейся в свет (1834) синхронно созданию «Вия»; вновь она здесь вспоминается. Здесь также неведомые потусторонние силы испытывают героя, выслав к нему вроде тоже как ревизора белый призрак покойной графини, убитой им со словами: «Старая ведьма!» Призрак приносит ему исполнение желаний («...мне велено исполнить твою просьбу»), и всё зависит теперь от него, от его «нравственной природы», всё теперь в руках игрока; но эту игру игрок проиграет.

[29] Так по-платоновски; по-гоголевски — от красавицы.

О том ведь и веков рассказ — от Афин и божественного Платона до советской Москвы, где написано стихотворение Пастернака (1931). Ровно, кстати, через столетие после гоголевской «Женщины» — всё тот же гоголевский «венец творенья» в строках поэта, которые можно бы, кажется, взять эпиграфом к теме. Веков рассказ в существенной точке своей прошёл через Гоголя — это вечное платоническое различение *красоты* и *красавиц*, онтологии и феноменологии красоты в человеческом мире; о профанировании этого различения и есть веков рассказ. Рассказ о миссии красоты, сохраняющейся при всех очевидных её неудачах среди людей, миссии, исходящей из верховного источника и сохраняющей свой императив для художника. *Бог недаром повелел* иным из женщин быть красавицами — последнее гоголевское слово (1846) на эту тему. Но между этим последним христианским и первым полуязыческим словом на тему (женщина как «язык богов»), в той гоголевской творческой раме, о которой была выше речь, — зловещие превращения темы.

«Попробуй взглянуть на молнию», трепещущую «целым потопом блеска...» Световые и огненные характеристики сходятся, но и борются в гоголевских образах красоты. Свет как «сверхматериальный, идеальный деятель», по прекрасному определению Владимира Соловьёва[30], и у Гоголя — идеальный герой; «чудо, произведённое светом» (II, 96) — один из любимых его эффектов. Такова и светоносная женская красота, прорезающая мутную окружающую среду, как девушка на губернском балу перед Чичиковым: «...она только одна белела и выходила прозрачною и светлою из мутной и непрозрачной толпы» (VI, 169). Но свет красоты у Гоголя заключает в себе сильнейшую тенденцию перехода в иное качество, означаемое как *блеск*. Это словно сильная степень света, но превратившегося уже в материальное свойство предмета и перешедшего на его поверхность, уже превращённый, словно бы оплотнённый и в разной мере в разных случаях агрессивный свет; и эта динамика превращений света в мире Гоголя вбирает в себя динамику превращений самой красоты. «Женщина блещет» у Гоголя торжествующе и тревожно в его описании картины Брюллова с катастрофической её темой; тревога усиливается в эпитете, словно передающем своё тревожно-

[30] *В. С. Соловьёв*. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 38.

блистающее свойство самой этой фразе, в которой рассказано, как прекрасная полячка, погибающая от голода в осаждённом городе, притронулась к хлебу, который принёс ей Андрий: «...она ломала его блистающими пальцами своими и ела» (II, 102). Вся гибельность участи молодого рыцаря в этих ломко-блистающих пальцах его красавицы. Наконец, «страшная, сверкающая» — и мёртвая! — красота другой панночки — ведьмы: она уже не блещет, она *сверкает* — дальнейшее превращение светового начала в некую себе противоположность, из чистого «идеального деятеля» в страшного деятеля нечистой силы.

В той повышенной телесности, какой парадоксальным образом отличаются гоголевские фигуры красавиц, качество блеска содержит в себе переход к метафизически-демонически-фантастическим превращениям в поле этой самой телесности. Романтически влюблённому приятелю Гоголь весело советует прикрепить его красавицу к земле, чтобы черты её не были «слишком воздушны» (X, 217 — письмо А. С. Данилевскому 1 января 1832); с приятелем он шутит, а в то же время торжественно утверждает событие сведения неба на землю в физически мощном явлении «женщины» в той самой первой своей фантазии. Художник Гоголь сам усиленно прикрепляет свою красавицу к земле и патетически утверждает земную именно красоту, когда ставит в центр своего переживания сюжета картины Брюллова обречённую женщину, дышущую «всем, что есть лучшего в мире». «Нам не разрушение, не смерть страшны 〈...〉 нам жалка наша милая чувственность, нам жалка прекрасная земля наша» (VIII, 112). Разрушение прекрасного женского тела он ставит в центр катастрофы, в другом же случае такое именно разрушение описывает в свирепых подробностях как яростную мечту Тараса Бульбы, лелеющего в мыслях такую физическую расправу с телом прекрасной полячки, причаровавшей и погубившей сына его: «...не поглядел бы на её красоту, вытащил бы её за густую, пышную косу, поволок бы её за собою по всему полю, между всех козаков. Избились бы о землю, окровавившись и покрывшись пылью, её чудные груди и плечи, блеском равные нетающим снегам, покрывающим горные вершины. Разнёс бы по частям он её пышное прекрасное тело» (II, 122).

С кем автор в этом чудовищном описании — со старым козаком или с прекрасным телом? Ему и здесь, несомненно, жалка

наша милая чувственность, но и опасную роль прекрасного тела в мире, с блеском его, он знает. Два пути превращений низменных или зловещих прекрасной телесности в мире Гоголя — в телесность вульгарную — путь один, и в фантастически-призрачную — другой. Путь второй совершается через «блеск». От ноги Алкинои в ослепительном блеске путь идёт к ноге русалки в «Вии», которая создана вся «*из блеска и трепета*» (II, 186). Свойство блеска само по себе обращается в демонически-призрачную телесность.

Переходами из света в блеск и далее в злое сверкание отмечено нарастание огненного начала в световых образах. Звено последнее в этой динамике превращений — это чистый огонь как действие женщины на человека, вместо которого находят «кучу золы ⟨...⟩ сгорел совсем; сгорел сам собою» (II, 203). Это, понятно, в сюжете ведьмы, однако и молодой ведь автор сам о себе свидетельствовал (в письме Данилевскому 20 декабря 1832, в продолжение всё того же обсуждавшегося на протяжении года эпистолярного эротического сюжета), что устоял перед любовным пламенем, какое «меня бы превратило в прах в одно мгновенье» (X, 252); уж что стояло за этим признанием — факт или выдумка (как склонны не верить ему почти все биографы[31]) — мы никогда не узнаем, но, независимо от событий, бывших или не бывших, эмоционально, внутренне, он, конечно, знал, о чём говорил. Что ему самому, «благодаря судьбу, не удалось испытать» — *испытание*! — он передал своему бурсаку-герою, которому именно «удалось испытать». Письмо Данилевскому — одно из ранних свидетельств интимной душевной связи Гоголя со своими непривлекательными героями, о которой позже он будет сам говорить, и именно связи по линии отношений к женщине и её красоте. Позволим себе ещё одну параллель из мира русской поэзии: Гоголь дал своё предвестие будущего лирического *Там человек сгорел!* (а у поэта это ведь тоже ответ на влекущую красоту ночного пожара на небе, красоту «вечерних огней»: *И в эту красоту невольно взор тянуло...*; но вот за ней, красотой природной и красотой самой поэзии, прозревается пламенно-гибельное лирическое событие).

[31] За исключением Ю. В. Манна, своей позицией биографа объявившего презумпцию доверия к гоголевским свидетельствам: *Ю. Манн.* Гоголь. Труды и дни: 1809—1845. М., 2004.

Наконец, гоголевская *молния* — разнообразно являющаяся в его текстах и мощно действующая сила; световое и огненное соединяются в ней. По преимуществу это у Гоголя образ возвышенный и отсылающий к библейским прообразам, в которых соединение светового и огненного говорит о суде и спасении в то же время (*Ибо, как молния, сверкнувшая от одного края неба, блистает до другого края неба, так будет Сын Человеческий в день Свой*: *Лк.* 17, 24[32]). У Гоголя молния действует как ударная сила и означает необходимое нынешнему человеку потрясение, на которое Гоголь очень рассчитывает как на единственное спасение для закосневшего человека; можно даже сказать, что это один из гоголевских проектов для современного человека, которые он своими артистическими средствами разнообразно организует. И вот — силу этого потрясения имеет и женская красота. Что составляет силу её? А то, как сообщает «Женщина в свете», что она *всех равно* поражает — поражает, как молния, — даже и бесчувственных. Это молнийное действие женщины Гоголем многократно описано и передаётся одной и той же формулой — «остановился, как вкопанный», словно молнией поражённый и словно припоминая что-то забытое, — что равно случается и с рыцарем-козаком Андрием, и с Павлом Ивановичем Чичиковым. В иных же случаях то же случается и в ситуациях более общих, той же формулой передаётся и потрясение нравственное: «...вдруг остановился как будто пронзённый, и с тех пор как будто всё переменилось перед ним и показалось в другом виде» (III, 144). Перед молодым человеком не женщина-красавица, а «преклоняющий на жалость» Акакий Акакиевич, но то же случается с молодым человеком, что с другими героями перед красавицей (ещё одно проявление угаданного Розановым контрастного параллелизма «Шинели» и «Рима»). То же событие потрясения происходит — эстетического ли, нравственного ли порядка, что оказывается почти что одно и то же: человек останавливается среди жизненного потока, выпадает из потока и открывается благодаря остановке иным состояниям — эстетического ли, нравствен-

---

[32] Будущий отклик Достоевского в поэме «Великий инквизитор»: «О, это, конечно, было не то сошествие, в котором явится Он, по обещанию своему, в конце времён во всей славе небесной и которое будет внезапно, "как молния, блистающая от востока до запада"» (*Достоевский*. Т. 14. С. 226).

ного ли порядка; ситуация человека перед красавицей переходит в «гуманное место» «Шинели». То же событие потрясения и пронзения, проницания вдруг лирически размягчившегося существа человека могучими главными силами — красотой и добром. Наверное, можно даже сказать, что это у Гоголя модель его основного события — встреча с красавицей. Другой пример, знаменитый, — та самая птица-тройка: «Остановился поражённый Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба?» (VI, 247). Можно как будто перенести эту фразу в «Рим» и приписать её князю, застывшему так же перед Аннунциатой. Женщина-красавица и тройка-Русь — одного порядка явления в космосе Гоголя (и снова Блок, известная Русь-Жена которого происходит также от Гоголя) — молнии с неба одна и другая.

Но женщина-молния также двоится у Гоголя. В той контрастной паре, отмеченной Розановым, — «Рим» и «Шинель», — как античной дышущей ноге Аннунциаты отвечает петербургская уличная картинка, так молниям-очам римской красавицы отвечает другое необычайное впечатление Акакия Акакиевича, попавшего, по-видимому, на Невский проспект: «...даже подбежал было вдруг, неизвестно почему, за какою-то дамою, которая, как молния, прошла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения» (III, 160).

«Кто это — панельная дева или Ника Самофракийская?» — комментировал этот пассаж автор книги о Гоголе[33], в которой, в этом отношении единственной в своём роде в гоголевской критике, женской красоте и гоголевскому «истолкованию женщины»[34] отдано чрезвычайное и проницательное внимание. Описанные «по всем мировым стандартам» (т. е. в следовании вековой риторической традиции, уже ко времени Гоголя сильно архаической, о чём была у нас выше речь), гоголевские красавицы, по слову этого гоголеведа-писателя, «сверх того наделяются смертоносной чертой ударности своего бытия»[35]. Молнийная ударность эта — спасающая и губящая, губящая или спасающая. В обоих случаях это — энергия, действующая в человеческом мире собственной силою, сама по себе. «Не так её созерцание, как сила красоты, её активная миссия в мире занимали вообра-

[33] *А. Терц.* В тени Гоголя. С. 38.
[34] Там же. С. 42.
[35] Там же. С. 37.

жение Гоголя»[36]. Панельная дама как Ника Самофракийская (или иная какая дама на Невском проспекте) проходит молнией мимо Акакия Акакиевича как ударная сила по всему его существованию, предвещая мгновенную гибель его воплотившейся на минуту «вечной идее» и вместе с ней ему самому; сверхдинамика столь эротически суперподвижной дамы смертоносная в самом деле.

В главных гоголевских сюжетах эта ударная сила красавицы убедительнее, сильнее в своей смертоносности. Но теперь его последнее слово на тему — «Женщина в свете».

Его проект теоретический, духовный, и иная картина. «Влияние женщины может быть очень велико, именно теперь, в нынешнем порядке или беспорядке общества 〈...〉 Эта истина в виде какого-то тёмного предчувствия пронеслась вдруг по всем углам мира, и всё чего-то теперь ждёт от женщины» (VIII, 224).

Состояние мира от женщины ждёт чего-то и от неё зависит: ничего себе миссия и ответственность! Далее следуют уже звучавшие в нашем тексте слова о тайне красоты как божественного повеления и практические советы корреспондентке действовать на людей единственно красотой своей: «Повелевайте же без слов, одним присутствием вашим...» (VIII, 227). Красота, и именно женская красота, действует в этом проекте сама по себе как высшая польза, утилитарная сила, «поприще» для добра, как у иных иные поприща в государстве. И эстетическая программа, которую Гоголь пронёс через весь свой путь, как будто здесь таким образом утопически, идиллически даже, мирится с новой программой «Выбранных мест», религиозной и дидактической, даже прямо утилитарной. Программа изначальная вписывается в программу новую.

Но возникают при этом расчёты непроизвольно комические: «Сколько бы добра тогда могла произвести красавица сравнительно перед другими женщинами!» (VIII, 226).

Непроизвольно комичен и главный тезис, та самая ударная фраза, что Бог повелел иным из женщин быть красавицами. Юродивая по-гоголевски фраза, юмор которой автором не предусмотрен и, конечно, не замечаем. Формула миссии, но теперь дисциплинированной прямым заданием Бога. Бог как начальник над красотой, которую он женщине повелел, приказал.

[36] Там же.

И однако это сильная фраза, и она вносит свой акцент в идейный спектр и баланс несчастной книги. Этот спектр совсем не узок, и эстетика в разных её проявлениях, искусство в разных видах его широко присутствует в нём — «чтения русских поэтов перед публикою», «Одиссея», переводимая Жуковским «на эстетическую пользу души каждого», «исторический живописец Иванов», защита театра от «одностороннего» религиозного взгляда, заявление в той же статье о том, что суд над поэтом может произнести «один тот, кто заключил в себе самом поэтическое существо и есть сам уже почти равный ему поэт», наконец, большая статья о русской поэзии.

«Дело в том, — напишет Гоголь уже после «Выбранных мест» Жуковскому (15 июня 1848), — остались ли мы сами верны прекрасному до конца дней наших...» — слова, какие, можно сказать по-гоголевски, «выпелись» у него из души. Принято говорить о книге Гоголя как о «повороте от эстетики к религии»[37] — но это тезис прямолинейный, сложнее и тоньше К. Мочульского судит другой христианский гоголевед, прот. Василий Зеньковский: «Даже когда Гоголь перешёл от эстетического мировоззрения к религиозному, он оставался во власти своей первичной художественной интуиции, определявшейся его ранним эстетическим подходом к жизни, к людям»[38]. Оставался во власти!

«На эстетическую пользу души каждого» переводит Жуковский Гомера. *Эстетическая польза* — как бы круглый квадрат, а впрочем... Искусство и красота словно взяты в идейном составе «Выбранных мест» в кольцо религией и моралью как очерченным вокруг них магическим кругом, если не забывать о «Вии».

Женщина-красавица также «на эстетическую пользу» дана миру. Но замечательно, что она сама по себе служит полной утилитарной и дидактической пользой, не отягощённая какой-либо дополнительной полезной нагрузкой. «Он не зовет её ни резать лягушек, ни упразднять корсет, ни даже плодить детей ⟨...⟩ Красивая женщина ⟨...⟩ не нуждается в подтверждении ни политикой, ни религией, она сама и политика и религия, она довлеет себе, оправданная самим фактом своего существования в мире»[39]. И Гоголь просит её повелевать без слов, одним своим присутст-

[37] *К. Мочульский.* Духовный путь Гоголя. Paris, 1974. С. 86.
[38] Прот. *В. В. Зеньковский.* Н. В. Гоголь. Париж, б. г. С. 125.
[39] *А. Терц.* В тени Гоголя. С. 42.

вием с людьми. И этим пафосом красоты самой по себе как высшей пользы знаменитая утилитарная книга передаёт эстафету борцам за искусство против утилитарного его понимания в сугубо утилитарные 60-е годы, например, Достоевскому, когда он провозгласит в борьбе с Добролюбовым (в знаменитой статье «Г-н -бов и вопрос об искусстве»): «...а ну-ка, если Илиада-то полезнее сочинений Марка Вовчка...»[40]

Женщина как ударная сила равняется в мире Гоголя другим ударным силам этого мира — *взгляду* и *слову*. Гоголь в «Выбранных местах» приписал Пушкину афоризм о том, что «слова поэта суть уже его дела» (VIII, 229); если он и слышал это от Пушкина, то принял как собственную выношенную мысль и, наверное, усилил, возвёл в собственную формулу, поскольку магическое отношение к слову как прямому действию было в высшей степени свойственно ему самому. Как женская красота есть прямая польза, в теоретической программе позднего Гоголя, или прямая пагуба, в главных его художественных сюжетах, так слово есть прямое дело. Розанов описывал силу слова Гоголя, так изменившего картину русского сознания, как ударную именно силу: он «потряс Россию особенным потрясением», «ударом, толчком», «он толкнул Русь ⟨...⟩ не мыслью, не идеями, а изваянными образами»[41]. В контексте же «Выбранных мест» Гоголь также сблизил слово и женскую красоту их верховным, его и её, божественным происхождением. «Оно есть высший подарок Бога человеку» (VIII, 231), как Бог повелел быть красавицами.

О. Павлом Флоренским уже в XX веке будет сформулировано смелое и не совсем обычное для православного богословского сочинения понятие *религиозного эстетизма* как особого явления в русской религиозной мысли. У Флоренского это самоопределение, так как собственное мировоззрение он будет признавать таковым, но будет тщательно размежёвываться при этом с религиозным же эстетизмом Константина Леонтьева: очень у них поразному философия красоты сочетается с христианским сознанием. К типологии Флоренского можно подключить и Достоевского и привести таким образом в сопоставление *три религиозных эстетизма* в русской мысли конца XIX — начала XX вв.[42] Но не

[40] *Достоевский*. Т. 18. С. 95.

[41] *В. В. Розанов*. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 351.

[42] См.: *С. Г. Бочаров*. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 389—390.

забыть и про Гоголя: похоже, что историю религиозного эстетизма, которую, и самое это явление, весьма интересное, ещё предстоит осмыслить, начал у нас именно он.

Острая гоголевская особенность в этой истории в том, какая роль в мыслительном синтезе даже позднего Гоголя принадлежала женщине и её красоте. Не только «святыня искусства», но и женская красота представительствует в «Выбранных местах» за красоту и эстетику. Это явления одноприродные в мире Гоголя — женская красота и искусство. Молодой Гоголь небессочувственно описывал в первой статье своих «Арабесок» «светлый» языческий, греческий мир, «где вся религия заключилась в красоте, в красоте человеческой, в богоподобной красоте женщины...» (VIII, 9): как красноречиво женская красота здесь выделена как некая высшая степень из вообще красоты человеческой и подчеркнута «богоподобным» эпитетом. Христианский Гоголь «Выбранных мест», конечно, ушёл от Гоголя «Арабесок», но ушёл не совсем. Потому что и здесь он впускает в свой чаемый религиозно-нравственно-эстетический синтез не только святыню искусства, но и женскую красоту, освящая её как Божие повеление женщине и всем нам. Он словно бы остаётся «во власти», по выражению В. Зеньковского, своей первичной интуиции и исходного пафоса. Но тем самым не оказывается ли он, если следовать строгому православному взгляду о. Сергия Булгакова, христианином язычествующим? Язычествующим христианством о. Сергий называл искусство Ренессанса, Рафаэлеву Мадонну. В статье «Две встречи» (1924) главный мотив его пересмотра Сикстинской Мадонны составило именно то, что в ней осталась у Рафаэля и производит на нас впечатление женщина, «женщина и женственность, *пол*» — как отрицание Приснодевства, поскольку «Пречистая Приснодева не может быть рассматриваема как женщина»[43]. Можно ли эту критику перенести на Гоголя даже «Выбранных мест»? Принимая во внимание выше рассмотренное, наверное, можно. Гоголевская женщина раннего ли отрывка 1831 г. или «женщина в свете» 1846 г. — конечно, не Богоматерь, но всё же некий «язык богов» в полуязыческом раннем отрывке, или Бога, ей повелевшего быть красавицей и пославшего в мир как *свою красоту*, в христианской финальной книге. И мы знаем, что такое для Гоголя Рафаэль. «Эта ложная и греховная мисти-

[43] *С. Н. Булгаков*. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 630.

ческая эротика приражения пола к жизни духовной отразилась и в русской литературе», — заключал С. Булгаков, называя имена Владимира Соловьёва и Блока, правда, не Гоголя, а в качестве духовного противовеса им Рыцаря бедного Пушкина, в котором поэт наперёд предсказал и исчерпал будущую блоковскую стихию[44]. Но не оказывается ли Гоголь, согласно строгой логике богословского анализа, у истоков этой греховной мистической линии в нашей литературе?

Для размышления тема на будущее.

2002

[44] Там же. С. 633.

Вокруг «Носа»

Скрыеши их в тайне лица
Твоего от мятежа человеческа...
Пс. 30, 21

Эти заметки написаны в продолжение той попытки связать пресловутую загадку повести «Нос» с философией человека у Гоголя, какая — попытка — была предпринята в нашей статье «Загадка “Носа” и тайна лица»[1]. Та статья имела две исходные посылки. Первая — что в этой повести заслуживает пристального внимания сам характер странного её предмета, сам выбор такого нелепого и смешного предмета, сам этот нос с его физической и физиологической спецификой, которая, как мы знаем, так почему-то интриговала Гоголя, что он то и дело её задевал тем или иным образом и в художественных текстах, и в письмах, альбомных записях; в этих неотступных шутках на тему носа есть какая-то неразгаданная нами соль, и можно, кажется, говорить об особом комплексе носа у Гоголя; и конечно, в повести «Нос» присутствуют этот комплекс и эта соль.

Но — и в этом была вторая посылка статьи — эта тема носа что-то значит у Гоголя не сама по себе. И для уразумения странной повести одинаково важно и не пренебречь «носом» как предметом не только забавным, но и предметом весьма выразительным и по-своему содержательным у Гоголя, но и не упереться в него, то есть не оказаться в положении персонажей повести, пребывающих в безнадёжном недоумении перед этим предметом и этим словом: «...стал протирать глаза и щупать: нос, точно нос!» В гоголевской литературе есть авторитетная работа, которая, можно сказать, подобным образом упирается в «нос»: из-

---

[1] *С. Г. Бочаров.* О художественных мирах. М., 1985.

вестное исследование В. Виноградова[2]. К объяснению повести Гоголя здесь привлечён энциклопедически обширный материал по мотивам носа в литературе гоголевской эпохи и в языке, и в этом носологическом комментарии и заключается здесь изучение повести; сюжет выводится из речевых каламбуров, связанных с «носом». В работе В. Виноградова много полезного материала и живых замечаний, но перед загадкой повести «Нос» она так же бессильна, как персонажи повести перед тем, что в ней происходит. Подобно квартальному надзирателю из повести, который ссылается на свою близорукость в оправдание того, что без очков не сразу распознал нос маиора Ковалёва в уезжавшем господине, подобно тому и дотошный анализ В. Виноградова это всё-таки близорукий анализ, поскольку он не глядит дальше «носа» и не выходит из круга мнимого действия повести.

Да, носу у Гоголя надо бы оказать литературоведческое внимание, но только при этом пойти от носа дальше и посмотреть, к чему он в мире образов Гоголя нас приведет; а он, как, может быть, с удивлением мы обнаружим, приводит нас к тайнам гоголевской антропологии. И прежде всего он естественно нас приводит к такой задаче, как образ лица человека у Гоголя. Вступая в эту тему лица у Гоголя, лучше всего начать с цитаты из Иннокентия Анненского, из статьи о «Портрете»:

«Гоголь написал две повести: одну он посвятил носу, другую — глазам... Если мы поставим рядом две эти эмблемы — телесности и духовности — и представим себе фигуру майора Ковалёва, покупающего, неизвестно для каких причин, орденскую ленточку, и тень умирающего в безумном бреду Чарткова, то хотя на минуту почувствуем всю невозможность, всю абсурдность существа, которое соединило в себе нос и глаза, тело и душу... А ведь может быть и то, что здесь проявился высший, но для нас уже не доступный юмор творения и что мучительная для нас загадка человека как нельзя проще решается в сфере высших категорий бытия»[3].

Это размышление критика-поэта замечательно тем, как чутко оно соответствует той *картине человека,* которая словно в раз-

---

[2] *В. В. Виноградов.* Натуралистический гротеск. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // *В. В. Виноградов.* Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.

[3] *И. Анненский.* Книги отражений, М., 1979. С. 19—20.

дробленном и растворённом виде насыщает всё творчество Гоголя. «Картина человека» — это название антропологического сочинения А. Галича, появившегося в свет как раз когда писался гоголевский «Нос» (1834), — оно, это выражение, кажется удачным для того, чтобы определить характер того художественного представления о человеке как физически-душевном существе, представления, которое словно разбросано в мире Гоголя, наподобие красной свитки[4], разбросанной кусками по ярмарке, — разбросано бесчисленными чертами и деталями, которые не поддаются рациональной транскрипции, но в которых во всех и в каждой, по слову Андрея Белого, «зарыта собака»; это чисто художественная картина человека, которая только отчасти переходила у позднего Гоголя в более рациональную антропологию, психологию и мораль.

Эту художественную антропологию Гоголя комментирует Иннокентий Анненский; и комментарий этот тоже почти художественный. Что делает Анненский? Он берёт две эмблемы лица человека из двух таких разных повестей Гоголя — фантастически обособившиеся нос и глаза — и как бы с усилием сводит их в единый *образ лица.* Но этот образ лица заключает в себе разлад и гротеск: ведь он сведён из разъединённого материала двух разных произведений, и притянутые друг к другу отпавшие части сохраняют свою разобщённость и в составе единого образа, в составе лица. Анненский совершает опыт синтеза из гоголевского материала; но в этом синтезе нет благодатного единства, ибо «синтез всегда благодатен» (слова В. Н. Топорова из его неопубликованных заметок о Гоголе). Этот разлад в человеческом существе может быть понят в связи с различными философскими традициями — или, в согласии с христианской антропологией, как греховная порча образа в человеке (по христианской концепции, образ Божий в человеке благодатно соединяет душу и тело), либо — Анненский допускает другую идею, скорее античную — как высший «юмор творения». По-видимому, к гоголевской антропологии обе философии имеют отношение, но первенствующее значение имеет идея образа; Гоголь писал о «человеке, как представителе образа Божия», и его картину человека нам не прочитать без соотнесения с христианской концепцией

[4] Уподобление принадлежит Г. А. Фёдорову и было высказано в разговоре на тему этих заметок.

дарованного каждому человеку образа, который человек может либо возделать до богоподобия, либо испортить и исказить.

Лицо человека в изображении Гоголя — это большая тема для размышления, и странно, что нет (почти) исследований на эту тему, недостаточно специального внимания к ней у тех, кто пишет о Гоголе. Между тем внимание самого писателя к человеческому лицу необыкновенно в ряде отношений. Прежде всего лиц, описаний лица, как и действий, касающихся физического лица человека, у Гоголя очень много. Это некоторый притягательный центр в его мире — и центр высокого напряжения. Не проделана ещё работа по подробному учёту и анализу разных случаев — а они, по-видимому, составляют у Гоголя даже определённую типологию, — поэтому приходится основываться на некоторых избранных примерах, в которых, кажется, обнаруживается известная тенденция. Она, во-первых, в исключительном внимании именно к внешнему, физическому лику человека, к самой плоти лица, к телесному его составу и телесной его ощутимости. А затем — портрет лица у Гоголя не бывает нейтральным, он предельно далёк от простого спокойного описания, он сдвинут и деформирован авторским взглядом. Направление же сдвига автор сам высказал и обобщил эпиграфом к «Ревизору»: *На зеркало неча пенять, коли рожа крива.* В «Развязке Ревизора», разъясняя эпиграф, Гоголь дал понять, что он относится вообще к любому и всякому лицу в современном ему человечестве. На вопрос обиженного Семёна Семёныча: «Разве у меня рожа крива?» — Фёдор Фёдорыч отвечает: «Но, друг мой, Семён Семёныч, странный и ты опять вопрос задал. Ведь ты же опять и не красавец, чтобы твое лицо было образец образцом. Как ни рассмотри, немножко косовато, ну, а что косо, то уж и криво». Видимо, у Семёна Семёныча обычное нормальное лицо, ну, немножко косовато, но зеркало Гоголя ему показывает эту внешнюю косоватость, помноженную на внутреннюю, как обидную кривую рожу. Эта обида лицу человеческому имеет у позднего Гоголя серьёзные и даже высокие обоснования; вообще же в характере изображения лица у него заметна известная эволюция, в которой можно, кажется, рассмотреть три этапа.

Первый из них — «Вечера на хуторе близ Диканьки». Здесь все бесцеремонно обращаются с лицами друг друга, а в обозначении лица применяется весь набор грубых синонимов — «мор-

да», «рожа», «харя», «рыло», «образина», «личина», — причем они местами почти без различия относятся к людям, скотам и бесам. Но все эти изобильные внешние поругания лиц не наносят внутреннего ущерба личности человека, которая здесь ещё не стала особой проблемой. Самые яркие из таких издевательств устраивает с человеком нечистая сила, как в «Заколдованном месте» с дедом, «заклеивая» и заплёвывая ему «образ», обливая помоями и увешивая арбузными корками. Томас Манн, читая «Дон Кихота», был шокирован историей с творогом, который Санчо случайно оставил в шлеме своего господина, и в самую патетическую минуту сыворотка потекла по лицу Рыцаря печального образа, а он произнёс по этому поводу речь, полагая, что у него растопился мозг. Томас Манн изумлён «неистовой жестокостью Сервантеса», неистощимого «в придумывании смехотворнейших, постыднейших для Дон Кихота и его доблести положений»[5]. Гоголевский дед, облитый помоями и увешанный корками, в подобном же положении, но, конечно, это не означает столь острого испытания его достоинства, потому что дед не Дон Кихот, а всё происшествие объясняется как проделка нечистой силы: «...опять заплюёт сатана очи».

Тем не менее и в «Вечерах» бывает, что возникает острое ощущение недолжных, невозможных прикосновений к лицу человека, например, таких, какие следуют в нагромождениях тел в мешках у Солохи: «Бедный дьяк не смел даже изъявить кашлем и кряхтением боли, когда сел ему почти на голову тяжёлый мужик и поместил свои намёрзнувшие на морозе сапоги по обеим сторонам его висков». Конечно, это тоже только внешнее действие, и тоже за ним стоят проделки чёрта, но это словно проба острых возможностей подобного обращения с человеческим лицом, и в целом можно сказать о «Вечерах на хуторе», что если это унижение лица ещё носит здесь сравнительно невинный характер, то сама операция и, так сказать, методика и техника такого унижения, нивелирования и смешения человеческого лица со всем самым внешним, чуждым и грязным — уже богато здесь разработана.

Во вторую и основную эпоху творчества Гоголя происходит процесс, который был открыт и описан Ю. Манном: нечистая сила как активный субъект и причина фантастических действий

[5] *Т. Манн*. Собр. соч. Т. 10. М., 1961. С. 260.

исчезает из мира Гоголя, но этот мир становится изнутри фантастичным, странным по-гоголевски. «Фантастика ушла в быт, вещи, в поведение людей и в их способ мыслить и говорить»; «фантастика ушла в стиль»[6]. Можно продолжить — она ушла, внедрилась в лица гоголевских людей и в стиль их изображения. Нет чёрта, который шутил бы так с лицом человека, но тем более глубокой и разрушающей человеческий образ становится фантастика изобретательнейших *немотивированных* (подобно исчезновению носа с лица Ковалёва) деформаций лица человека. Деформации эти разнообразны, их тоже у Гоголя целая типология.

Поистине можно перефразировать Достоевского — у него, мы помним, дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей. Своего человека Гоголь также видел в центре борьбы могучих духовных сил. Но гоголевский человек телесен, более внешний, и поле борьбы выводится также вовне — на лицо человека. О Гоголе скажем, перефразируя: поле битвы — *лица* людей.

У Платона есть рассуждение о добродетели (в «Протагоре»), в котором он говорит о двух разных типах отношения частей к целому и примером приводит различие между частями золота и частями лица. Если отдельные добродетели («мудрость, рассудительность, мужество, справедливость, благочестие») можно рассматривать как «части» (проявления) добродетели как таковой, то «не так, как части золота, похожие друг на друга и на то целое, которого они части, а как части лица: они не похожи ни на то целое, которого они части, ни друг на друга и имеют каждая своё особое свойство»[7]. Итак, образцом благороднейшего единства частей и целого Платон избирает не что-нибудь иное, а лицо с его драгоценным качественным разнообразием частей и согласованным их единством.

Это платоновское лицо можно взять как философский фон для того, чтобы разобраться в гоголевских деформациях. У Гоголя целый спектр нарушений классического типа. Есть прямо антиплатоновский случай — лицо вообще без частей и черт, голое, как бы нечленораздельное (в народной демонологии таково лицо нечистой силы, лицо беса, голое и пустое, «гладкое, как яйцо»[8]): «...и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у

---

[6] *Ю. Манн*. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 129, 131.

[7] *Платон*. Сочинения. Т. I. М., 1968. С. 237.

[8] Свящ. *Павел Флоренский*. Столп и утверждение Истины. М., 1914. С. 707.

вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечу». Это всё тот же квартальный в «Носе», и тоже ссылаясь на близорукость. Если же черты лица на месте и подробно описаны, то нарушено равновесие между ними, как в знаменитом «кувшинном рыле», где «вся середина лица... пошла в нос», и в целой коллекции гоголевских лиц, напоминающих «дурно выпеченный хлеб» (ведь если учесть комментарий самого же Гоголя в «Развязке Ревизора», который мы уже вспоминали, то станет понятно, что такой сдвиг претерпевают под взглядом Гоголя самые обычные, видимо, лица, с их неизбежной «косоватостью»: «ну, а что косо, то уж и криво» — вот направление сдвига), и деформирован самый очерк лица, при этом весьма подробно, тщательно и дотошно подробно описанного, как в следующем экспериментальном портрете, в отрывке «Фонарь умирал»: «Лицо, в котором нельзя было заметить ни одного угла, но вместе с сим оно не означалось лёгкими, округлыми чертами. Лоб не опускался прямо к носу, но был совершенно покат, как ледяная гора для катанья. Нос был продолжение его — велик и туп. Губы, только верхняя выдвинулась далее. Подбородка совсем не было. От носа шла диагональная линия до самой шеи. Это был треугольник, вершина которого находилась в носе: лица, которые более всего выражают глупость» (III, 331).

Наконец, предельный случай — отсутствие лица на месте, где ему полагается быть, дыра на месте лица, как в знаменитом тоже описании табакерки Петровича, «с портретом какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четвероугольным лоскуточком бумажки». Это изображение глубинно-страшное, в глубине своего комизма страшное, — потому что такая изощрённая выдумка — это не только покушение какого-то пальца на святыню лица человеческого (хотя бы и только в виде портрета), но это художественное покушение на неё писателя.

В самом деле, в чём же источник этих деформаций? Герои Гоголя любят ссылаться на дурное зеркало, в котором «рожа выходит косяком», — это Подколёсин, но и сам рассказчик говорит о типичных зеркалах, показывающих «вместо лица какую-то лепёшку». Но в конце концов автор решительно говорит героям: на зеркало неча пенять, таково ваше внутреннее лицо. Деформация лица предстаёт как немотивированное фундаментальное свойство гоголевского мира, в равной степени происходящее как от объек-

тивного состояния этого мира и гоголевского человека, так и от субъективного авторского взгляда на них: и взгляд, и мир, в их уникальной взаимообусловленности, составляют источник такого необычайного и вызывающего изображения человека.

Итак, оскорбление человеческого лица — действием, словом или глубже всего — изображением — составляет одну из острых и труднообъяснимых странностей мира Гоголя. В ранних произведениях оно мотивировано действием фантастической отрицательной силы, «чорта», а далее предстаёт как немотивированное общее свойство изображённого мира; наконец, у позднего Гоголя этот способ обращения с лицом обретает новую функцию. Он делается в руках писателя-проповедника сознательным методом воспитания закосневшего человека. Поздний Гоголь уже начинает прямо от автора, от себя, лирически, адресовать и предъявлять как улику этот образ лица своим персонажам, а затем вообще современному человеку и человечеству. Тем же способом оскорбления лица, как будто заимствованным из своего же образного мира, он хочет теперь лечить и спасать человека; зло поругания лица человеческого должно теперь прямо служить добру и спасению. Наместо скверных гостиничных и трактирных зеркал, крививших образ его персонажам, он теперь прямо ставит перед ними собственное чистое зеркало своего творчества, и оно, увы, показывает ту же кривую рожу. Гоголь словно занимает у своих героев их язык, когда в «Выбранных местах из переписки с друзьями» советует «русскому помещику»: «Мужика не бей. Съездить его в рожу ещё не большое искусство... Но умей пронять его хорошенько словом» — и показывает, как это сделать: «Ах ты, невымытое рыло!» Возмутившийся Белинский с полным основанием вспомнил гоголевских героев как источник такого способа выражения и воспитания человека: «...да у какого Ноздрёва, какого Собакевича подслушали Вы его...»[9] Наконец, вполне лирически Гоголь преподносит человечеству как спасение *оплеуху*: «О, как нам бывает нужна публичная, данная в виду всех, оплеуха!» С. Т. Аксаков сообщал Гоголю о реакции М. П. Погодина: «Иисус Христос учит нас, получив в ланиту, подставлять со смирением другую; но где же он учит давать оплеухи? Желал бы я знать, как бы вы умудрились отвечать ему»[10], — прибавлял Аксаков.

[9] *В. Г. Белинский*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1982. С. 283.

[10] *С. Т. Аксаков*. История моего знакомства с Гоголем. М., 1960. С. 171.

Отвечать, и правда, было не просто. Это столкновение гоголевской оплеухи с евангельской ланитой было чувствительным возражением, потому что и в самом деле, вольно или невольно, образцом, но как бы перевёрнутым, для гоголевской оплеухи была евангельская ланита. Гоголь, для которого, как мы видим, лицо человеческое было притягательным, даже, может быть, и болезненно притягательным центром художественного внимания, должен был с повышенным напряжением переживать эту заповедь и роль, отведённую в ней лицу, всю невыносимую телесную конкретность, которая здесь понадобилась для того, чтобы передать масштаб духовного подвига, этого «высшего любомудрия», как назвал подвиг подставленной ланиты Иоанн Златоуст[11]. Этот мотив унижения лица не единственный в Евангелии — реально его претерпевает сам Христос, которого бьют по щекам и плюют ему в лицо. Рискнём заметить здесь, сознавая, может быть, и неуместность такого сближения, но всё же — именно эти мотивы и эти действия довольно часто в ходу в мире гоголевских героев, да и сам писатель испытывает такие позывы по отношению к лицам своих соотечественников, особенно в первые месяцы после отъезда из России в 1836 году, в письмах Погодину: «Но на Руси есть такая изрядная коллекция гадких рож, что невтерпёж мне пришлось глядеть на них. Даже теперь плевать хочется, когда об них вспомню»; «Люди, рождённые для оплеухи...» Жуковскому он желает не встречаться «с теми физиогномиями, на которые нужно плевать...» Эти непосредственные и живые реакции ещё далеки от будущей оплеухи «Выбранных мест», хотя и на пути к ней. Оплеуха «Выбранных мест» — это уже целая идея, странно соприкасающаяся с евангельской ланитой. Собственно, Гоголь ждёт от современного человека именно подвига подставленной ланиты, когда призывает его *выставить* свою физиогномию под публичную оплеуху. Тем не менее возражение Погодина было Гоголю не в бровь, а в глаз, потому что права подвергать такому испытанию лицо ближнего, чужое лицо, евангельская заповедь не дает. Надо сказать, что и самая стилистическая несовместимость *ланиты* и *оплеухи* заключала в себе ядовитое возражение и имела отношение к сути дела. Гоголь принял возражение, обративши в связи с катастрофой «Выбранных мест» на себя самого и хлестаковщину, и зеркало, и оплеуху:

[11] *Иоанн Златоуст*. Беседы на Евангелие Матфея. М., 1846. С. 371.

«Это я сказал где-то в письме, хотя и не знал ещё тогда, что получу сам эту публичную оплеуху. Моя книга есть точная мне оплеуха». Вышло так, что он подставил ланиту под свою же оплеуху, уподобившись собственной героине, которая сама себя высекла.

Конечно, сделанные наблюдения — это не полный очерк темы лица у Гоголя; но это резкая тенденция, острая доминанта. Какую же роль играет подобным образом показанное лицо во всей картине человека у Гоголя? Как и положено лицу, оно играет роль заглавную и центральную — оттого и исполнен этот перекошенный образ такого высокого напряжения. Ведь, в самом деле, во всех примерах этих разве нам не дано почувствовать каким-то вывернутым, обратным способом совершенно особой, единственной ценности этого места, с которым происходят все эти вопиющие вещи у Гоголя, как места человеческого достоинства? Гоголь писал об опозоренной святыне «званья и места» — но центральной опозоренной святыней в его мире является лицо.

Гоголевская картина человека очень подробна физически; плоть человеческая, её элементы и члены, и способы изображения этой плоти — неравновесно много значат в этой картине. Но в этой картине важно, что всякая плоть в человеке ведёт к лицу; всегда важно соотношение и соразмерение изображаемой части тела с возглавляющими тело головой и лицом. К примеру, «кулак, величиною с чиновничью голову», какой грабитель приставил «к самому рту» Акакия Акакиевича, заключает в себе довольно сложный эффект: это двойной эффект соразмерения и размеров, и качеств — физического орудия силы и грабежа с «хрупким орудием чиновничьего интеллекта»[12]. Тем самым этот кулак не только приставлен к чиновничьему лицу, но, так сказать, попирает это тщедушное лицо в самом себе. Физический член как бы помнит о лице, даже будучи в иерархии телесного состава от него удалён, и через эти телесные опосредования отсылает неявно к лицу. Этот «кулак, величиною с чиновничью голову»,— это такой квант гоголевской картины мира, посредством которого производится излучение смысла, почти недоступное для рационального истолкования, но реально нам сообщающее немалую информацию; и от нашей способности «читать» такие кванты зависит наше понимание Гоголя.

[12] *Ю. Манн*. Поэтика Гоголя. С. 160.

Но если в одном направлении всякая плоть в человеке ведёт к лицу, то в обратном направлении она смешивается, как бы по смежности, с миром вещей. Вот ещё гоголевский квант, на сей раз эротический: «Да ничего не видно, господа. И распознать нельзя, что такое белеет, женщина или подушка», — это женихи подсматривают в щёлку за туалетом невесты. Человеческая телесность, оторвавшаяся от *образа* как внутренней формы и задачи для человека, оторвавшаяся тем самым от *лица* как средоточия, центра, «представителя» образа в человеке, — эта телесность, распадаясь на части и члены, теряя форму, словно бы устремляется в противоположную сторону от лица — к смешению и отождествлению с бездушной вещественностью.

Но от образа может оторваться и само лицо. Анализ такого лица, оторвавшегося от лика, дал в своих трудах П. А. Флоренский, и недаром он вспоминал при этом Гоголя (вообще анализ лица как особой реальности привлекает внимание возродившейся философской антропологии XX века, из русских мыслителей особенно Флоренского и В. В. Розанова[13]):

«Разве не со всяким случалось, что лицо собеседника, только что уводившее вглубь личности и раскрывавшее пред ним сокровенную жизнь её, вдруг подёргивалось какою-то онтологической пеленой и, словно оторванное от своей сущности, предстояло нам как внешняя вещь? И разве не со всяким случалось, что взор, проникавший в бесконечность встречного взора, вдруг упирался во влажную выпуклость глазного яблока и тупо скользил по коже, рассматривая поры лица? Тогда целостная и единственная в своей полноте личность не казалась ли нам плохо связанным пучком отдельных признаков? При таком затмении собственное имя, сохраняя неприкосновенность своей лингвистической материи, получает иную точку внутреннего упора и, утратив свою собственность, становится нарицательным».

[13] «Что такое лицо? Что за странность, что тело наше имеет не только части, не одни органы, как подобало бы организму, но ещё имеет нечто необыкновенное, непостижимое, крайне мало в утилитарном смысле нужное, что мы именуем в себе и даже именуем в мире лицом, личностью? Что такое лицо в нас?! Никто не разобрал. Точка, где тело начинает "говорить", к которой и сами мы говорим, "обращаемся"; точка, где прерывается немота, откуда прорывается глагол; где начинается особливость и оканчивается безразличие» (*В. В. Розанов.* В мире неясного и нерешённого. 2-е изд. СПб., 1904. С. 2).

Примером к этому анализу Флоренский и вспоминает личины гоголевских героев, «имена которых неизбежно напрашиваются в нарицательные и, следовательно, являют не столько именуемых, как приёмы мышления именующего, а значит его приёмами — самого его только»[14].

В этом анализе лица у Флоренского, как и в его различении лика, лица и личины в «Иконостасе», мы, в самом деле, можем искать философского комментария к гоголевским деформациям. Это лицо «как внешняя вещь» — не является ли оно тем смысловым фоном, вне которого не разгадывается загадка повести «Нос»? Не к этому ли описанному Флоренским «затмению» адресует нас всеобщее затмение, озадачивающее в повести? У Флоренского особая, можно сказать, философская чувствительность к лицу как средоточному «месту» той всепроникающей борьбы духовной силы и косного вещества, которая для него проходит не только сквозь человеческую, но и космическую жизнь. И он умел описывать эту борьбу как драматическое действие, совершающееся на этом материальном пространстве человеческого лица, передавая грубую физическую конкретность этого действия, — она так ощутима в цитированном фрагменте (чего стоит один этот взгляд, упершийся во влажную выпуклую поверхность глазного яблока), или же в таком описании: «всё то в лице, что не есть самое лицо, оттесняется здесь забившей ключом и пробившейся чрез толщу вещественной коры энергиею образа Божия»[15]. Вспомним, сколько той же самой «коры» у Гоголя в его размышлениях о человеке и художественных его описаниях: «Мы ежеминутно должны бояться, чтобы кора, нас облекающая, не окрепла и не обратилась наконец в такую толщу, сквозь которую им (живым силам и впечатлениям. — *С. Б.*) в самом деле никак нельзя будет пробиться». Флоренский исследовал тот феномен отщепления оболочки человеческого существа от его ядра, «внешнего» человека от «внутреннего», который первым в русской литературе и мысли открыл и изобразил нам Гоголь. «Явление личности отщепляется от существенного её ядра и, отслоившись, делается скорлупою»[16].

Здесь кстати будет вернуться к загадке повести «Нос». В поминавшейся уже статье «Загадка “Носа” и тайна лица» мы пред-

---

[14] *П. А. Флоренский*. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 298—299.

[15] Свящ. *Павел Флоренский*. Соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 434.

[16] Там же. С. 436.

положили, что разгадать её можно только с помощью лица, то есть расширив наш взгляд от части до целого и подставив на место носа как мнимого предмета и мнимой темы — лицо как реальный предмет и реальнейшую тему творчества Гоголя. Раздвоение носа в сюжете своим абсолютным абсурдом отсылает к лицу, ибо это в сущность лица и входит та двойственность совмещения физических и духовных характеристик, та смысловая омонимия, какой совершенно лишён, конечно, «нос», и это именно лицо таит в себе возможность того раздвоения, расщепления, анализ которого дал Флоренский. Между тем в сюжете повести эту возможность абсурдно реализует не призванный к этому нос. «“Лицо” — слово иерархическое»[17]; и в странной повести носу приписана вся эта иерархия смыслов «лица» — от объекта до субъекта, от чего-то чисто физического, в пределе — тупой материальной вещи («Но нос был как деревянный и падал на стол с таким странным звуком, как будто бы пробка»), до суверенной личности, притом социально значительной личности.

«Всякое царство, разделившееся само в себе, опустеет» (*Мф.* 12; 25) — кажется, эта универсальная истина даже к повести «Нос» имеет отношение. Мы вновь обращаемся к гоголевским статьям Иннокентия Анненского, представившего картину того, как царство образа человеческого разделилось само в себе у Гоголя. Анненский замечает о двух слитых жизнью людях в каждом человеке: «один — осязательный», «другой — загадочный, тайный ⟨...⟩ сумеречная, неделимая, несообщаемая сущность каждого из нас. Но другой — это и есть именно то, что нас животворит и без чего весь мир, право, казался бы иногда лишь дьявольской насмешкой». Так вот, из этих двоих Гоголь оторвал первого, осязательного, от второго, сумеречного, оставив второго в тени, развил «типическую телесность», так что «первый, осязательный, о т в е ч а л т е п е р ь з а о б о и х»[18].

Вновь проникновение критика-поэта даёт нам более верный ключ, чем иные исследования. Воспользуемся образом Анненского и скажем, что нос отвечает в повести за лицо и за тех «обоих», «слитых жизнью», которые ведь в человеческом образе объединяются и сливаются ближе и прежде всего в лице. В повести

[17] *Ю. Манн.* Ещё раз о мосте Манилова и «тайне лица» // *Ю. В. Манн.* Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 270.

[18] *И. Анненский.* Книги отражений. С. 226—227.

Гоголя нос отвечает за всё лицо человеческое, вмещающее и «нос», и «душу». Но отсюда и получается — как безумное следствие — раздвоение носа и соответственно — невозможного действия повести.

Но этот наглядный абсурд о чём-то свидетельствует; он свидетельствует о какой-то ошибке, каком-то «затмении», породившем это мнимое происшествие, а тем самым и о некоей запредельной этому мнимому миру истине. Он свидетельствует той гоголевской логикой, по которой «самые ошибки уже подают идею о том, как избежать их, бесхарактерное подает мысль о характерном, мелкое и плоское вызывают в противоположность дерзкое и необыкновенное, углубление вниз подает идею о возвышении вверх и наоборот» (VIII, 72). Так и гипертрофия носа, осмелимся предположить, «подаёт идею» о лице и, далее, о том внутреннем противоречии образа человеческого, какое являет собою лицо, о том в лице, чем оно не только обращено во внешний мир (эмблемой этой высунутости вовне и является нос), но и о том в лице, что уводит внутрь и вглубь лица, во внутренний план его, в направлении, так сказать, обратном гипертрофии носа. Если можно представить фантастику «Носа» как результат предельно одностороннего понимания человека как всецело внешнего, как бы вывернутого наружу, если «затмением», породившим невозможный сюжет, является это тотальное овнешнение внутреннего, то по той самой логике, которую выразительно описал сам Гоголь (а в недавней работе немецкая исследовательница Х. Шрайер определила эту вывернутую логику гоголевского комического изображения как негативную антропологию Гоголя[19]), — не должна ли такая история «вызвать в противоположность» некое представление об ином плане существования человека и ином полюсе его существа?

О том, что гоголевская шутка, как назвал её Пушкин, печатая в «Современнике», и в самом деле подаёт об этом идею и необычным образом поворачивает наш взор «зрачками в душу», об этом сохранилось замечательное читательское свидетельство из гоголевской эпохи, пока ещё совершенно не принятое во внимание в гоголевской литературе, — отклик А. М. Бухарева (архимандрита Феодора), собеседника Гоголя в конце 40-х годов:

---

[19] *H. Schreier.* Gogol's religiöses Weltbild und sein literarisches Werk: Zur Antagonie zwischen Kunst und Tendenz. München, 1977. S. 120—121.

«Ваш даже “Нос” напомнил мне, как я, позабыв в иную пору, что такое жизнь моя и чем я должен в жизни заниматься, точно иногда хлопочу, суечусь, беспокою других, а на деле оказывается, что ищу не больше, как своего носа, и, ощупав его наконец у себя, успокоиваюсь, как будто какое великое сокровище нашел... Пресмешная, право, эта шутка ваша! Берёмся, напр., исправлять других, примериваем к этому делу тот или другой ключ, а ключ этот ближе, пожалуй, нашего носа к нам, в истинном и уже готовом для нас раскрытии тайны нашего же “я”. *Подобная мысль будто сама собою приходит мне при чтении вашего “Носа”*»[20].

Эти последние слова особенно замечательны. Так просто, «сама собою», приходит эта углублённая мысль, до которой спустя полтора столетия всё ещё не добрались интерпретации Гоголя. И самый ход углубления мысли и впечатления так просто, можно сказать, простодушно описан: пресмешная шутка изображает нам заполняющую нашу жизнь пустую и внешнюю деятельность и обращает нас от неё к тому, что «ближе нашего носа к нам», к «единому на потребу». Так естественно происходит этот переход от смешного происшествия ко внутренней задаче человека и «тайне нашего же “я”», и абсурдная головоломная история вдруг приобретает в этом простодушно-проницательном пересказе простые черты почти что евангельской притчи!

Если мы теперь обратимся к тексту «Носа», то мы найдём в нем ключевое место, указывающее путь к углублению нашего впечатления. Это возражение «отчаянного маиора» на аналогию, предложенную чиновником газетной экспедиции («...на прошлой неделе такой же был случай»: сбежавший пудель чёрной шерсти оказался сбежавшим казначеем): «Да ведь я вам не о пуделе делаю объявление, а о собственном моём носе: стало быть, *почти то же, что о самом себе*».

Чтобы оценить значение этого места, надо исследовать роль этой экзистенциальной формулы в языке Гоголя — писателя и публициста, «художника-мыслителя» и «мыслителя-художника» (как их в Гоголе различал Аполлон Григорьев в своей статье о «Выбранных местах»[21]). Несколько примеров. В «Вии» Хома Брут

[20] [*А. М. Бухарев.*] Три письма к Н. В. Гоголю, писанные в 1848 году. СПб., 1861. С. 145.

[21] «Он выступил только как мыслитель, правда, слабый, однако как мыслитель-художник, с теми вопросами, которые развивал он как ху-

в разговоре с отцом умершей панночки, рассказав о своей безродности (не знал ни отца, ни матери), даёт себе окончательную характеристику: «Да у меня и голос не такой, *и сам я — чорт знает что*». Для объяснения того, что с ним случится, это важное признание: в «Вии» впервые у Гоголя (одновременно с первыми петербургскими повестями) появляется герой-протагонист, которому нужно решать внутреннюю задачу; таинственными силами жизни он избран для испытания, и ему предъявлен личностный запрос[22], и от того, каким окажется этот «сам *я*» в Хоме Бруте, зависит ход испытания, так что, делая о «самом себе» такое признание, он говорит о том своём внутреннем недостатке, какой и предопределит его участь.

Другой пример — уже из «Выбранных мест». О надменном, самонадеянном человеке Гоголь говорит, что он «*убежит от самого себя* прямо в руку к чорту». Грех отрывает человека от «самого себя», творит на месте целого человека словно бы две фигуры, и всё это Гоголю представляется так наглядно — в виде пространственного отделения и отрыва, удаления, «убегания» внешнего человека от внутреннего. Словно бы человек внутри себя разбегается в стороны от «самого себя». Такая картина рисуется в ранней уже статье «Борис Годунов. Поэма Пушкина»: «люди, кажется, отбежавшие навеки от собственного, скрытого в самих себе, непостижимого для них мира души». Реализацией этой картины ведь и является действие «Носа».

Возражением Ковалёва газетному чиновнику намечен обратный путь: «отбежавший» человек в критическую минуту как-то догадывается о том, от чего он «отбежал». «О собственном моём носе: стало быть, почти то же, что о самом себе». Замечательное слово здесь это *почти*: ведь им измерена амплитуда гоголевской картины человека в её крайних точках — от носа до внутреннего экзистенциального центра. Это словно шаткий и ненадежный мостик от внешнего человека к внутреннему, которые посредством этого неопределённого слова одновременно и различаются, и связываются, но как-то неясно, туманно связываются, так что «почти» приравниваются и снова смешиваются. Весь очерк гоголевской антропологии охвачен этой репликой Ковалёва.

дожник-мыслитель» (Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. М., 1982. С. 108).

[22] См. в упоминавшейся статье «Загадка “Носа” и тайна лица». С. 134—136.

Итак, «сам я», «о самом себе»: эту экзистенциальную формулу у Гоголя ещё предстоит изучить. Роль её у Гоголя очень значительна, особенно в «Выбранных местах» и сопутствующих текстах. Но и в «Вии» и «Носе», мы видим, она создаёт напряжённое место в тексте. Она отсылает от эмпирического человека, представленного в изобилии телесных подробностей (не лишённого и подробностей психологических, но также лежащих в одном плане с телесными, телесно-психологических), отсылает от этой развёрнутой в произведениях Гоголя внешней картины человека к некоему запредельному, трансцендентному ей, но всегда ощущаемому сокровенному ядру, вне которого, без учёта, без чувства которого гоголевская картина человека также не существует. Ведь и маиор Ковалёв смутно в себе ощущает эту свою независимую индивидуальную сердцевину. Она не имеет в гоголевском герое средств для обнаружения, выражения, но она неотъемлемо существует. Так, в «Мёртвых душах» только «одно бездушное тело» скончавшегося прокурора впервые и подало идею о его душе: «Тогда только с соболезнованием узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда её не показывал». Зеркалом души прокурора явилось его бездушное тело. Гоголь не умел изображать «внутреннего мира», даже когда в лирических попытках хотел это сделать. «Я видел его глазами души», — говорит он в отрывке «Ночи на вилле» об умирающем друге. Нежная скоротечная привязанность к молодому графу Иосифу Виельгорскому была, по словам Василия Гиппиуса, новым для Гоголя и едва ли не единственным в его жизни опытом дружбы и прямой любви к другому человеку[23]. Но душевно-художественная неопытность сказывается в какой-то неловкости, с какою он произносит свои лирические слова. Редкая, исключительная для Гоголя-художника попытка прямого лирического выражения, попытка прямо сказать об этом сокровенном мире — «душе» — и прямо его показать и изобразить, но это не психологическое, а символическое изображение, пользующееся телесным образом — этими риторически-символическими «глазами души», благодаря которым душа становится «лицом», из души можно прямо смотреть и видеть, минуя наружные оболочки.

В психологической концепции позднего Гоголя, в «Выбранных местах» и «Развязке Ревизора», экзистенциальная формула о

---

[23] *В. Гиппиус.* Гоголь. Л., 1924. С. 123.

«самом себе» служит для расслоения образа человеческого, отслоения в нём истинного от неистинного, причём формула и сама по себе подвергается тому же расслоению, отражает его сама в себе и тавтологически-антиномическим образом может быть отнесена как к истинному (чаще у Гоголя), но и к неистинному в человеке тоже. «Сам» человек утверждается как место, в котором нужно собрать себя («собрать всю себя в себе и держать себя») и в котором даже можно поставить памятник (в «Завещании» писатель запрещает после смерти его ставить ему внешний памятник и просит читателя лучше ему воздвигнуть памятник «в самом себе»[24]); но он же и преодолевается, должен быть преодолён, о чём говорят такие советы, даваемые Гоголем для воспитания человека, — «попрекнуть его им же самим», наконец, эстетическая программа позднего Гоголя: зритель должен повернуть смех над героями «на самого себя, противу собственного лица», ибо есть у русского человека «отвага оторваться от самого себя и не пощадить даже самого себя».

За экзистенциальной формулой Гоголя и самым этим внутренне противоречивым её употреблением и наполнением стояла традиция святоотеческой аскетической литературы, хорошо знакомой Гоголю, в которой именно так антиномически эта формула была разработана. «То, что является для нас самым дорогим в человеке, то, что делает его “им самим”, — неопределимо, потому что в его природе нет ничего такого, что относилось бы собственно к личности, всегда единственной, несравнимой и “бесподобной”», — пишет Владимир Лосский, интерпретируя святоотеческую концепцию образа и подобия, но тут же он отличает это высшее понятие личности от развившегося в падшем человечестве низшего понятия индивидуальности и от особого понятия «самости» (греч. *αὐτότης*, autotes), в аскетической литературе восточной церкви обозначающего свойственное историческому человеку состояние смешения личности с индивидуальностью («причём истинный смысл этого термина слово “эгоизм” не передаёт»)[25]. Новому анализу подвергла это понятие «самости» русская философия XX века, при этом во многом стимулом для такого анализа стала русская литература, прежде всего Достоев-

[24] Это ещё один вариант идеи «памятника» в русской литературе, наряду с «памятниками» Державина, Пушкина, Боратынского, Брюсова, Ходасевича и др.

[25] Богословские труды. Т. 8. М., 1972. С. 65—66.

ский, также в меньшей степени и Гоголь. Наконец, оценивая гоголевскую формулу в философской перспективе, надо назвать учение К. Юнга об «истинной самости» (das Selbst). Различение Юнгом двух душевных инстанций: «маски» («персоны») — как того, «что человек, по сути дела, не есть, но за что он сам и другие люди принимают этого человека»[26], и «самости» как глубинного «я» (и даже «сверх-я») — несомненно, имеет близкое отношение к тому внутреннему конфликту в человеческом образе, который был странным и уникальным способом выражен «Носом» Гоголя, и к формуле о «самом себе» в этом произведении. Не случайно С. Аверинцев, излагая юнговское понимание душевной жизни человека «как внутренней драмы со множеством персонажей», вспоминает из русских писателей (наряду с западноевропейскими авторами XX века) Гоголя и Достоевского[27]. Однако «самость» Юнга как некая истинная инстанция не содержит в себе той самопротиворечивости, антиномичности, какую усматривает в аналогичном явлении и понятии русская философия нашего века. В недавней статье венгерской исследовательницы показано на анализе «Бесов» в аспекте конфликта лица и маски в центральном герое, как на подходе к подобным явлениям терминологически и по существу встречаются и размежёвываются «религиозная философия и современная аналитическая психология» (сопоставлены позиции С. Булгакова и К. Юнга)[28]. В русской философской традиции, в которую как существенное и ещё не оцененное звено включён и Гоголь, то начало, которое он передавал этой формулой о «самом себе», «самом» человеке, оценивается двойственно — и подлежит утверждению как начало подлинности, аутентичности в человеке, точка внутреннего упора, удостоверяющая реальность личности, и в то же время преодолению как опасное начало гордого самоутверждения, самотождества, самодостаточности и самозамкнутости, отрезающее человека от других людей и от мира.

Для Достоевского, говорит М. Бахтин, «человек никогда не совпадает с самим собой ⟨...⟩ подлинная жизнь личности совер-

---

[26] *С. С. Аверинцев.* «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной философии. М., 1972. С. 131.

[27] Там же. С. 133, 138—139.

[28] *Л. Силард.* Своеобразие мотивной структуры «Бесов» // Dostoevsky Studies. 1983. № 4. P. 145—147.

шается как бы в точке этого несовпадения человека с самим собою...»[29] Что не мешало Достоевскому прямо наследовать гоголевскую формулу в самых ответственных идеологических заявлениях, как в пушкинской речи: «Не вне тебя правда, а в тебе самом; найди себя в себе, подчини себя себе, овладей собой...»[30] Мы ещё недостаточно различаем и оцениваем в языке Достоевского — религиозного моралиста наследие Гоголя — публициста и моралиста, его словарь, его интонацию (независимо от прямых оценок Достоевским «Выбранных мест»). Там, где возникает у Достоевского дидактическая позиция, оживляется гоголевская образность, например в рассуждении Макара Ивановича Долгорукого о человеке, не имеющем «благообразия»: «Иной весь раскидался, самого себя перестал замечать»[31] — разве это не тот же гоголевский (по своему художественному происхождению и даже языку характеристики), оторвавшийся от «самого себя» человек?

Экзистенциальная формула Гоголя наводит ещё на одну философскую параллель. При отсутствии фактических сведений, нет сомнения в том, что Гоголь знал сочинения своего земляка Григория Сковороды (имя его у Гоголя не встречается); но Гоголь мог читать Сковороду[32] и, конечно, знал о нём из предания и от близких ему украинских изыскателей, в том числе из их журнальных публикаций[33]. Независимо от того, было или же нет влияние Сковороды на Гоголя, поразительные сближения обнаруживаются не только между исканиями истинного и «точного»

---

[29] *М. Бахтин*. Собр. соч. Т. 6. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. С. 70.

[30] *Достоевский*. Т. 26. С. 139.

[31] Там же. Т. 13. С. 302.

[32] Тексты Сковороды издавались с конца XVIII века, особенно активно в 30-е годы XIX века в Москве.

[33] Статьи и записки А. Ф. Хиждеу и И. И. Срезневского в 1833—1835 гг. в «Запорожской Старине», «Утренней Звезде» и «Телескопе»; Гоголь читал «Запорожскую Старину» и откликался на нее в письмах И. И. Срезневскому. Тема «Сковорода и Гоголь» была поставлена полвека тому назад Д. Чижевским в его известной статье о «Шинели» (Современные записки. Т. 67. 1938. С. 189—190). Из обращений к теме в последнее время надо отметить наблюдения Е. А. Смирновой в её книге «Поэма Гоголя “Мёртвые души”» (Л., 1987. С. 62—63) и статью М. Вайскопфа «Гоголь и Г. С. Сковорода. Проблема “внешнего человека”» (Советское славяноведение. 1990. № 4; также: *Михаил Вейскопф*. Птица-тройка и колесница души. М., 2003. С. 146—163).

13 — 7013

человека у Сковороды и нравственными размышлениями позднего Гоголя, который, по замечанию Ю. Лощица, «иногда почти “цитирует” Сковороду»[34], но это сближения ещё более широкие, не локального, а фронтального характера, сближения не отдельных мотивов и словесных формул, но образных систем, сближения, можно сказать, *картин человека* у одного и другого. Ибо Сковорода был тоже мыслитель-художник и создал свою картину человека; его философия была антропологией, и философской его концепцией был сотворённый им и раскинувшийся по всем его сочинениям образ человека.

Экзистенциальная формула о «самом себе» как подлинном человеке составляет центр любомудрия Сковороды: «А не разуметь себе самаго, слово в слово, одно и то же есть, как и потерять себе самаго. Если в твоём доме сокровище зарыто, а ты про то не знаешь, слово в слово, как бы его не бывало. Итак, познать себе самаго и сыскать себе самаго, и найти человека — всё сие одно значит»[35]. Совмещая греческую и библейскую мифологию в своём мире, Сковорода строит центральную оппозицию, два олицетворения двух жизненных установок, выражающихся в направленности взгляда человека, или мудро влюбившегося «в самаго себе и в самую свою точку» (Наркисс), или «из отчаго дому сквозь окно разсьшающей по улицам взоры своя» Мелхолы («Мыр есть улица Мелхолина»)[36]. Две эти ориентации — центростремительная и центробежная, выражающаяся жестом глядения вне и по сторонам (а также, что то же самое, в зеркало), всецелой обращённостью лица человека вовне, движением убегания от «самого себя», — две эти ориентации составят координаты образа человека у Гоголя (они так по-разному обнаружатся в трагическом «Вии» и абсурдно-комическом «Носе»).

Но «интериоризм мысли», как определяет её направленность В. Ф. Эрн, автор книги о Сковороде[37], является, так сказать, обратной функцией подробно развитого телесного образа человека. Парадоксальным образом главными аргументами в пользу внутреннего, невидимого и единственно «точного» человека слу-

[34] *Ю. Лощиц.* Сковорода. М., 1972. С. 217.

[35] *Г. Сковорода.* Твори в двох томах. Т. 1. Київ, 1961. С. 32.

[36] Там же. С. 27—29.

[37] *В. Эрн.* Григорий Саввич Сковорода. Жизнь и учение. М., 1912. С. 336.

жат телесные члены человека эмпирического, которые перечисляются и рассматриваются как всё то, что *не есть* «сам» человек. В диалоге «Наркисс» один собеседник пугает другого сомнением в его телесном существовании. На вопрос «Разве у нас головы и ноздрей нет?» отвечает: «Главы и ноздрей? Знай, что мы целаго человека лишенны...» — и далее: «Ты наговоришь, что у мене ни ушей, ни очей нет». — «И да, я уже давно сказал, что тебе всего нет». Мнимому раздробленному существованию человека как состоящего из отдельных членов систематически противопоставляется постулат о целом человеке, всём человеке, отыскать которого можно лишь по ту сторону этой действительности телесных членов. Только что мы цитировали о потере себя самого как сокровища в своём доме; телесная же метафора этой потери у Сковороды такова: «А если хотишь знать, то знай, что так видим людей, как если бы кто показывал тебе одну человеческую ногу или пяту, закрыв протчее тело и голову...» — «Так можно ли узнать человека из одной его пяты? А как ока твоего не видишь, кроме последния её части, так ни уха, ни твоего языка, ни рук, ни ног твоих никогда ты не видал, ни всех твоих протчиих частей, целаго твоего тела, кроме последния его части, называемая пята, хвост или тень... Так можешь ли сказать, что ты себе узнал? Ты сам себе потерял. Нет у тебе ни ушей, ни ноздрей, ни очей, ни всего тебе, кроме одной твоей тени»[38].

Как не вспомнить «Нос», читая всё это! Дело не только в этой гипертрофии пяты как заместительницы целого человека, предвещающей гипертрофию носа. Дело в родственности не только всей этой грубой телесной образности, объясняемой, очевидно, связью с общим для обоих авторов культурным лоном — малороссийской народной культурой, украинским вертепом, «гротескной концепцией тела»[39], — дело и в родственности смысла употребления этой образности, её поэтической и философской функции в обеих антропологиях — Сковороды и Гоголя. У Сковороды тоже что-то вроде своей негативной антропологии: телесные образы негативно свидетельствуют о каком-то другом человеке. «Но понеже на всех без изъёму людях видим внешния члены, которыи свидетельствуют и о зерне своем...»[40] «Интерио-

[38] *Г. Сковорода*. Твори в двох томах. Т. 1. С. 32—33.

[39] См.: *М. Бахтин*. Рабле и Гоголь // *М. Бахтин*. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 489.

[40] *Г. Сковорода*. Твори в двох томах. Т. 1. С. 49.

ризм мысли» имеет своим отправным моментом и точкой отталкивания всю эту внешнюю картину, «болванеющия внешности»[41], тело человека, его «телесный болван», о котором есть у Сковороды красивый фрагмент, вероятно, из его текстов более других известный благодаря Лескову, взявшему его эпиграфом к своему «Заячьему ремизу»: «телесный болван» поставлен в центре мира (в центре мира Сковороды) в окружении «сотни зеркал венцем» и в них «владеет сотнею видов», копий и двойников, но и сам их единый оригинал — «телесный наш болван и сам есть только тень истиннаго человека»[42]. Вспоминаются «телесные болваны» гоголевских героев в зеркальных отражениях и настоящее зеркало, которое перед ними ставит писатель. Перекличка здесь не отдельных мотивов, но более общая и глубокая перекличка по существу. Перекличка антропологий, картин человека, их контуров и структур в их целом. Но и прямые и вправду почти цитатные переклички красноречивы. «Суть некии, без центра живущии, будъто без гавани пловущии»[43]. Гоголь: «А внешняя жизнь само собой есть противоположность внутренной, когда человек под влиянием страстных увлечений влечётся без борьбы потоками жизни, когда нет внутри его центра, на который опершись, мог бы он пересилить и самые страдания и горе жизни».

В книге о Сковороде В. Эрн провёл прямую линию от него к Достоевскому, не упоминая Гоголя. «В своей антропологии Сковорода отчётливо отделяет человека эмпирического от человека умопостигаемого и в исследовании и овладении последним видит высшую и главную цель своей философии. Что же как не ослепительное блистание этого умопостигаемого человека в трагической тьме грешной, преступной жизни запечатлевают высшей духовной красотой творения Достоевского? Что же как не это возносит его пламенный антропологизм на всемирно-историческую высоту?»[44].

Это сопоставление можно было бы подкрепить таким замечательным фактом, что «человек в человеке» — основное понятие поэтической философии Достоевского — есть уже у Сковороды, писавшего, что сердце человеческое «есть самый точный в чело-

---

[41] Там же. С. 51.
[42] Там же. С. 194.
[43] Там же. С. 187.
[44] *В. Эрн.* Григорий Саввич Сковорода. С. 338.

веке человек, а протчее всё околица»[45]. Однако на этом пути от одного к другому «человеку в человеке» был Гоголь, и его отсутствие в очерке связей мысли Сковороды с дальнейшим движением русской мысли, каким заключается книга В. Эрна, — отсутствие Гоголя в этом очерке составляет пробел. Если сближать со Сковородой, то гоголевская картина человека связана с ним конкретнее и родственнее, можно сказать, телеснее, нежели «пламенный антропологизм» Достоевского. Главное же — на пути от «в человеке человека» Сковороды к «человеку в человеке» Достоевского гоголевская картина человека была важнейшим событием. Обоснование этого тезиса — это новая и большая тема; в рамках же настоящих заметок и заключая их можно только сказать совсем конспективно, что поэтическая антропология Достоевского была глубоким образом подготовлена тем *раздвоением* в человеческом образе, которое произвёл в нём Гоголь. Значение этой болезненной операции в истории русской литературы недостаточно ещё оценено, как и вообще антропологический аспект творчества Гоголя мало ещё замечен и почти не изучен (не случаен и пропуск Гоголя в очерке В. Эрна). В таком перекошенном образе какая антропология? Это общее впечатление породило, особенно в критике начала века, противопоставление яркого антропологизма Достоевского своеобразной художественной «бесчеловечности» Гоголя. «У одного лики без души, у другого — лики душ», — отчеканил формулу их «полярной противоположности» Вячеслав Иванов[46]. Но ведь можно её прочитать как диалектическую формулу не одной их противоположности, но противоречиво-преемственной связи в истории нашей литературы. Собственно, это формула гоголевского разделения в образе, «вызвавшего в противоположность» (как бы в осуществление логики негативной антропологии Гоголя) художественный ответ Достоевского. Ибо гоголевское разделение, разъятие образа задавало вопрос и вызывало на ответ. «Лики без души» — да, в пределе это «нос», однако вспомним, как прочитал эту повесть А. М. Бухарев — как обращённую к внутреннему человеку и говорящую о внутренней задаче человека. *Но если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется* (*2 Кор*. 4; 16). Вчитаемся в эти святые слова: ведь этой духовной модели

---

[45] *Г. Сковорода*. С. 238.

[46] *Вяч. Иванов*. Борозды и межи. М., 1916. С. 17.

следует гоголевское разделение в образе. Разделение резкое; при этом внешнего человека он развернул детально, внутреннего, по слову Анненского, оставил в тени и в тайне. Но он открыл тем самым — благодаря разделению — этого умопостигаемого человека, не побоимся сказать — человека в человеке, оставшегося у Гоголя в тёмной и молчаливой глубине; она и должна была осветиться самосознанием и словом, обрести «лицо» («лики душ», по Вяч. Иванову; вспомним, как Гоголь пытался символически изобразить лицо души в лирическом отрывке «Ночи на вилле»). Итак, для «пламенного антропологизма» Достоевского страшное гоголевское расчленение в образе явилось немаловажной предпосылкой и даже условием. Странным, кажется, путём гоголевская негативная антропология означала одновременно крайнее овнешнение и упрощение образа человека (на фоне целостного пушкинскою человека, духовно-телесного, сложно-простого) и новое и таинственное его усложнение и углубление. Человек у Гоголя, такой материальный и примитивный, явился таинственным и проблемным, каким он не был в нашей литературе до Гоголя.

1988

Холод, стыд и свобода

История литературы sub specie Священной истории

Аарон Штейнберг свою книгу «Система свободы Достоевского» («Скифы», Берлин, 1923) открыл эпиграфом из Андрея Белого: «...об Адаме, о рае, об Еве, о древе, о древней змее, о земле, о добре и о зле...» Об этом — творчество Достоевского. «Подвиг познания добра и зла» как дело и путь Достоевского — это, кажется, слишком общая формула, общее место. Но это общее место автор книги хотел понять конкретно, по аналогии с тем самым библейским событием. Оно, как вечное событие, как будто воспроизводится заново в творчестве Достоевского. «Линия, которую продолжает Достоевский, уводит, таким образом, к изначальным истокам истории»[1].

Вероятно, представляя себе «грандиозность задачи в таком её понимании»[2], А. З. Штейнберг помнил классическую статью «Достоевский и роман-трагедия», в которой автору её — Вячеславу Иванову — понадобилась та же библейская метафора: «Достоевский был змий, открывший познание путей отъединённой, самодовлеющей личности и путей личности, полагающей своё и вселенское бытиё в Боге. Так он сделал нас богами, знающими зло и добро, и оставил нас, свободных выбирать то или другое, на распутье»[3].

---

[1] *А. З. Штейнберг.* Система свободы Достоевского. Берлин, 1923. С. 7.

[2] Там же.

[3] *Вяч. Иванов.* Борозды и Межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 8.

«Грандиозность задачи» — понять смысл русской литературы во вселенском религиозно-мифологическом горизонте — впервые стала открываться мыслителям и критикам серебряного века. Формулу нового взгляда на хорошо знакомую литературу XIX столетия дал Вячеслав Иванов: «прозрение в сверх-реальное действие, скрытое под зыбью внешних событий и единственно их осмысливающее...»[4] Заглавие статьи Иванова, в которой это сформулировано, — «Основной миф в романе "Бесы"» — указывало на миф, который творится литературой заново, и в то же время воспроизводит, вскрывает некоторый исконный миф, в чём писатель прошлого столетия может не отдавать себе отчёта (в отличие от писателя-«нео-мифолога» символистской эпохи, который делает это сознательно). В критике эпохи стали рассматривать то, что исследователь поэтики мифа назвал «"имплицитным" мифологизмом реалистической литературы»[5].

В этой философской ситуации неожиданную актуализацию обрело родоначальное в священной истории человечества событие грехопадения; его привлекли к объяснению русской литературы, и не один Вячеслав Иванов судил с его помощью о Достоевском; особенно облюбовал его Розанов, отличавшийся чуткостью к ветхозаветным темам. Можно сказать, что Розанов создал миф о Пушкине как потерянном рае нашей литературы[6] (который пошёл затем бродить по литературоведению[7]), самое же событие «потери» у него олицетворялось именами Гоголя и Лермонтова и, что касается Лермонтова, было оправдано необходимостью «движения», «развития»: «Если "с Пушкиным" — то движению и перемене неоткуда взяться»; зачем движение, если рай? Явление Лермонтова обозначило потребность в развитии и пути: «Русская литература соответственно объяснила

[4] Там же. С. 62.

[5] *Е. М. Мелетинский.* Поэтика мифа. М., 1976. С. 283.

[6] В статьях «О Пушкинской Академии» (1899), «Возврат к Пушкину» (1912), «Пушкин и Лермонтов» (1914); см.: Пушкин в русской философской критике. М., СПб.: Университетская книга, 1999. С. 153—160, 174—175; *В. В. Розанов.* Сумерки просвещения. М., 1990. С. 367. — В «Свете невечернем» С. Н. Булгакова (1917) — миф уже оформившийся: «Но именно поэтическое самосознание Пушкина есть уже потерянный рай для нашей современности (напротив, к ней значительно ближе стоят и Гоголь "испепелённый", и Лермонтов, и Тютчев)» (*С. Н. Булгаков.* Свет невечерний. М.: Республика, 1994. С. 332).

[7] См., напр.: *П. В. Палиевский.* Литература и теория. М., 1979. С. 35.

движение»[8]. Но иной представала в событии для Розанова роль Гоголя: Розанов, как известно, развил идею об отрицательной роли Гоголя в русской литературе и не только пользовался именем «дьявола» как постоянным эпитетом для Гоголя (говоря о его «дьявольском могуществе»[9] и обширности его завоеваний в духовном мире: «Да Гоголь и есть Александр Македонский. Так же велики и обширны завоевания»[10]), но и прямо уподобляя той самой «древней змее»: «Все действия без порыва... какие-то медленные и тягучие. Точно гад ползет. “Будешь ходить на чреве своём”»[11]. Итак, у Вяч. Иванова «змий» — Достоевский, и сравнение — трагическое, высокое, говорящее о творческих последствиях фундаментального мирового события: «подвиг познания добра и зла». У Розанова субъект сравнения — Гоголь, а в сравнении преобладает момент отрицательный, разрушительный, злобный и даже низменный, гораздо ближе соответствующий отрицательному библейскому персонажу. Но так или иначе, этот последний выразительно и фатально является в двух таких различных концепциях русской литературы, принадлежащих двум таким замечательным и различным умам двадцатого века, — является как бы между Гоголем и Достоевским. А за ними уже в отдалении светится потерянный рай Пушкина.

Таков контур мифа русской литературы, творимого литературой нового века. Это грубый контур, кажется, не вмещающий никакой живой конкретности текстов Пушкина, Гоголя, Достоевского. Тем не менее настоятельность ассоциаций, возникших у столь интересных умов, интригует и возбуждает воображение, необходимое филологу, как и писателю. Воображение же высвечивает один эпизод на пути русской литературы — одновременно и хорошо известный, и, несмотря на всё о нём написанное (в том числе автором настоящей статьи[12]), как следует не прочитанный. Между тем прочтение этого эпизода можно уподобить расщеплению ядра с высвобождением неподозревавшейся смысловой энергии. Мы говорим о том известном эпизоде в первом романе Достоевского, где автор заставил своего бедного героя

[8] Пушкин в русской философской критике. С. 174—175.

[9] *В. В. Розанов.* О себе и жизни своей. М., 1990. С. 260.

[10] Там же. С. 354.

[11] Там же. С. 432.

[12] В статье «Переход от Гоголя к Достоевскому» (1971) — см.: *С. Г. Бочаров.* О художественных мирах. М., 1985. С. 161—209.

читать подряд «Станционного смотрителя» и «Шинель» и высказываться об этих произведениях.

Это был первый акт литературного самоопределения Достоевского, и мы позволим себе предположить, что в этом первом творческом акте «нового писателя» (как назвал его Гоголь в частном письме, откликаясь на «Бедных людей», — XIII, 66[13]) уже был завязан мифологический узел, своими нитями уводящий нас, по слову А. З. Штейнберга, «к изначальным истокам истории», уточним — Священной истории. Своим первым шагом Достоевский сразу сознательно занял место в самом высоком литературном ряду и построил концепцию ряда. Не читает ведь у него Макар Девушкин сначала Гоголя, а потом уже Пушкина, как могло бы это быть эмпирически; нет, он читает в правильном историческом порядке, в логической и телеологической последовательности, так что диалектика его читательских впечатлений отвечает действительному пути литературной эволюции. Достоевский настаивал, что он своей «рожи сочинителя» в романе не показывал: «...говорит Девушкин, а не я...» (28, кн. 1, 117)[14]. Свой взгляд на путь литературы, эту своеобразнейшую литературную критику он доверил *герою* романа, примитивному читателю, но которого можно также назвать экзистенциальным читателем, такому читателю, который видит себя героем читаемых произведений, узнаёт себя в них и откликается на своё изображение в литературе всем своим человеческим существом. Достоевский тем самым построил очень хитрую и необыкновенно глубокую, притом *художественно* глубокую, ситуацию. Ситуацию, которая прочитывается на двух уровнях — примитивного читателя Макара Девушкина и «гениального читателя» (как назвал его А. Л. Бем[15]) Достоевского. Но примитивный и гениальный читатель делают здесь сообща свое великое дело прочтения метатекста литературы и построения её драматического сюжета. Ибо только благодаря непосредственной и болезненной остроте реакций одновременно героя литературы и её простого

[13] Гоголь цитируется по Полн. собр. соч. в XIV т., с указанием римской цифрой номера тома.

[14] Достоевский цитируется по Полн. собр. соч. в 30 т., с указанием номера тома арабской цифрой.

[15] В статье «Достоевский — гениальный читатель» (1932) — см.: *А. Л. Бем.* Исследования. Письма о литературе. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 35—57.

читателя, бедного человека, смог гениальный читатель-автор произвести столь острое вскрытие пути литературы, ведущего на вершинах своих от Пушкина через Гоголя к нему — Достоевскому. Однако можно, кажется, и ещё нечто большее прочитать в означенном эпизоде «Бедных людей» — не только записанную здесь необычайно тонкую и хитрую историко-литературную ситуацию, смысл которой до сих пор не может вычерпать литературоведение, но и некий зашифрованный миф — нечто вроде глубинного мифа русской литературы, с сотворения которого начал свой путь Достоевский. Продолжая же расщепление смыслового ядра и вникая в подробности эпизода, не начинаем ли мы различать в этом мифе русской литературы скрытые очертания иного — общечеловеческого вечного мифа?

Мы помним: насколько читатель Девушкин растроган пушкинской повестью, настолько же оскорблён «Шинелью». Он *узнает* себя и у Пушкина, и у Гоголя и так или иначе признаёт *правду* того и другого изображения. Но одна правда вызывает его умиление и благодарность, другая — его возмущение и протест. Этим катастрофически резким перепадом читательских впечатлений означен кризис в самом центре романа, после которого (после «Шинели») ситуация героя (внутренняя его ситуация как сознание своего положения в мире) быстро меняется к худшему. «Шинель» отменяет, снимает в его впечатлении «Станционного смотрителя» и связанные с ним иллюзии о своём жизненном месте и открывает «крайность» и «бездну»: эти два слова служат обозначением кризиса. В начале письма о «Шинели» Девушкин говорит: «Дурно, маточка, дурно то, что вы меня в такую крайность поставили». Варенька откликается в следующем письме: «Но зачем же было так отчаяваться и вдруг упасть в такую бездну, в какую вы упали, Макар Алексеевич?» Среди первых критиков «Бедных людей» С. П. Шевырёв заметил: «Прочтение “Шинели” как будто содействовало к его первому падению»[16]. Следствие прочтения «Шинели» — *падение в «бездну»*. «Шинель» открывает ему глаза на его положение между людьми, она *обнажает истину*. В то же время она до «крайности» обостряет необходимость высказаться, «объясниться», обостряет самосознание.

В ходе этого последующего, претерпевшего интенсификацию самосознания метафора «обнажения» возникает в связи с

[16] Москвитянин. Ч. 1. 1846. № 2. С. 168.

мотивом *стыда* как главного его самочувствия в мире. У бедного человека, пишет он Вареньке, «тот же самый стыд, как и у вас, примером сказать, девический. Ведь вы перед всеми — грубое-то словцо моё простите — разоблачаться не станете...» Кажется, здесь и ключ к фамилии Девушкина: она не раз подвергалась истолкованиям[17], но связь её со «стыдом девическим» не отмечалась. Значащая фамилия — примета сентиментальной традиции; но значение этой значащей фамилии отсылает к куда более глубокой традиции; оно отсылает (хотя и неявно, через посредствующие звенья текста) к огромной теме стыда как психокультурного первофеномена и в самом деле уводит «к изначальным истокам истории», тем, о которых рассказывают вторая и третья главы Книги Бытия.

«И были оба наги, Адам и жена его, и не стыдились». После же встречи со змеем: «И открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги...»

Толкование этого события легло в основу известной философии стыда как одного из трёх естественных истоков человеческой нравственности у Владимира Соловьёва («Оправдание добра»). Стыд, по Соловьёву, — «основной факт антропологии и истории», понятых в религиозной перспективе[18]. Это *начало* существования человека и в смысле историческом (со стыда началась земная история человека), и как нравственно-онтологическое начало существования каждого из нас; во все времена и в каждой жизни повторяется то же самое основное событие. «Я стыжусь, следовательно, я существую» — возвращает Соловьёв новоевропейскую формулу определения человека к истокам библейской и христианской антропологии[19].

В существовании первого героя Достоевского стыд — основное переживание и, можно сказать, абсолютная доминанта. Это, конечно, остро-социальное чувство, но сравнение со стыдом девическим указывает на какие-то более глубокие его корни, глухо вводя мотивы наготы и половой стыдливости, напоминающие о первособытии. Впрочем, и у первых людей стыд уже был соци-

---

[17] *В. В. Виноградов.* Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 163; *М. С. Альтман.* Достоевский. По вехам имен. Саратов, 1975. С. 11—13.

[18] *Вл. Соловьёв.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1988. С. 124.

[19] Там же.

альным чувством. Ещё блаженный Августин, толкуя Книгу Бытия, заметил, что «они оказались в таком состоянии, в какое обыкновенно приходят люди, когда на них бывают устремлены взоры людей...»[20] Ещё не было этих других людей и их взоров, а состояние уже родилось, и взора Бога они убоялись как взоров людей. Но в событии грехопадения, говорит современный истолкователь, были заложены вообще истоки ситуации, в которую поставлен человек на земле[21].

Не надо напоминать, что значит взгляд другого, *чужого* человека для первого героя Достоевского. «Для других» он делает всё — пьёт чай и носит шинель, ибо «чаю не пить как-то стыдно»; а что касается шинели, то прямо сделана отметка о его принципиальном отличии от героя гоголевской повести: «по мне всё равно, хоть бы и в трескучий мороз без шинели и без сапогов ходить, я перетерплю и всё вынесу, мне ничего... но что люди скажут?» Акакий Акакиевич не думал об этом: «Он не думал вовсе о своём платье...» И он не чувствовал взоров людей, да их и не было: сторожа, как известно, не только не вставали с мест, «но даже не глядели на него, как будто бы через приёмную пролетела простая муха». Со своей стороны и он не глядит на людей, а лишь на бумагу: «И он брал, посмотрев только на бумагу, не глядя, кто ему подложил и имел ли на то право». Взгляды его на мир и мира на него не встречаются и как бы даже взаимно отсутствуют. И не взгляды людей приводят его к приключению с новой шинелью, а петербургский мороз, космический враг: слово *враг,* уже было замечено, внушает напоминание о «враге рода человеческого»: «Есть в Петербурге сильный враг всех, получающих четыреста рублей в год жалованья или около того». Итак, интрига *вынуждена* простой физической необходимостью, но с первых шагов переходит в сюжет искушения; он внушается демоническими аллюзиями в изображении портного Петровича, вскрытыми впервые в этапной статье Д. Чижевского[22]. Начинается повесть грехопадения святого подвижника буквы, которое

---

[20] Творения блаженного Августина, Епископа Иппонийского. 2-е изд. Ч. 8. Киев, 1915. С. 241.

[21] *Б. И. Берман.* Грехопадение // Знание — сила. 1994. № 8. С. 66; *Он же.* Библейские смыслы. М., 1997. С. 57.

[22] *Д. Чижевский.* О «Шинели» Гоголя // Современные записки. Т. 67. Париж, 1938. С. 193—194.

совершается не в раю, а в «ледяном аду», составляющем исходную предпосылку действия и как бы непреходящее состояние мира[23], его «ледяной эон»[24]. Исследователи произвели подсчеты, согласно которым зима в «Шинели» не кончается, и, если считать по собственным авторским указаниям, история с шинелью простирается далеко за пределы её нормального срока[25].

Итак, не стыд людей, а космический холод, крайность физическая — причина сюжета новой шинели. Она потом осложняется соображениями комфорта и моды, внушёнными Петровичем и впервые являющимися Акакию Акакиевичу на ум: «В самом деле, две выгоды: одно то, что тепло, а другое, что хорошо». Кажется, здесь слышна аллюзия-пародия и на «добро зело» как итог сотворения мира, и на Евино открытие после внушения змея, «яко добро древо в снедь, и яко угодно очима видети». Раздвоение мотивировки говорит о начинающемся постижении героем «Шинели» другого смысла одежды как существующей «для людей» и тех ощущений, какие уже хорошо знакомы Макару Девушкину: «Конечно, правда, иногда сошьёшь себе что-нибудь новое, ...сапоги новые, например, с таким сладострастием надеваешь — это правда, я ощущал, ...это верно описано!» История новой шинели — это словно попытка Акакия Акакиевича воплотиться в формы мира, войти в его измерения. Мир вокруг него — мир вещей, и в особенности — мир одежды. Он причащается этому миру, когда начинает мечтать о кунице на воротник. Это высший момент его движения в направлении к миру — знаменитая фраза про эту куницу:

«Куницы не купили, потому что была точно дорога, а вместо её выбрали кошку лучшую, какая только нашлась в лавке, кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу».

Как проникнута эта классически-гоголевская фраза экспрессией *значения* этих тонких *различий* между куницей и кошкой, даже лучшей! Мир одежды подавляюще огромен и богато разработан (и Гоголь знал в этом толк и был к изобилию этого мира неравнодушен). И приобщающийся к нему Акакий Акакиевич, кажется, далеко ушёл от исходной ситуации своего противостоя-

---

[23] *В. Маркович.* Петербургские повести Гоголя. Л., 1989. С. 60.

[24] *М. Вайскопф.* Сюжет Гоголя. М., 1993. С. 318.

[25] *О. Г. Дилакторская.* Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Владивосток, 1986. С. 153—155; *В. Маркович.* Петербургские повести Гоголя. С. 58—61; *М. Вайскопф.* Сюжет Гоголя. С. 318.

ния не миру людей, а «петербургскому климату», ситуации, требующей лишь простого прикрытия голого тела.

Но фантастический эпилог (о котором, впрочем, хорошо сказал Б. М. Эйхенбаум, что он не фантастичнее всей повести[26]) возвращает нас к этой простой основной ситуации как какой-то исходной и грозной истине о положении человека в мире. «Мертвец в виде чиновника» сдирает «со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели: на кошках, на бобрах, на вате, енотовые, лисьи, медвежьи шубы — *словом, всякого рода меха и кожи, какие только придумали люди для прикрытия собственной*».

Про эти последние слова можно сказать по всей справедливости и без натяжки, что это слова бездонного смысла. Слова, заключающие в себе отсылку к обоим концам судьбы человека — от грехопадения до последнего суда. «Разогни книгу Ветхого Завета, — писал Гоголь Языкову вскоре после “Шинели”, — ты найдёшь там каждое из нынешних событий, ясней как день увидишь, в чём оно преступило пред Богом, и так очевидно изображён над ним совершившийся Страшный суд Божий, что встрепенётся настоящее» (VIII, 278). Настоящее должно встрепенуться и от тех напоминаний, что содержатся в приведённых словах «Шинели».

Итак, все эти тонко проинтонированные демонически-волшебным словом Гоголя различия между куницей и кошкой мгновенно теряют значение перед лицом основного простого и, скажем так, голого факта *равенства* всех под «всякого рода мехами и кожами». Все они уравнены скрытой под ними «собственной» кожей каждого. Это равенство, установленное единым для всех предвечным рождением и для всех единою смертью. Акакий Акакиевич словно бы для того прошёл свое грехопадение и вступил на путь приобщения к миру мнимых значений (виртуозная фраза про куницу и кошку — пик такого приобщения), чтобы обрести основания для своего загробного страшного суда над этим миром, предстающим в повести как мир одежды. Что эта загробная акция здесь есть суд, о том нам скажет следующее параллельное место, в котором речь идет о последнем суде:

Только бы нам и одетым не оказаться нагими (2 Кор. 5, 3).

---

[26] *Б. Эйхенбаум.* О прозе. Л., 1969. С. 325.

Каждый, изъясняет о. Павел Флоренский этот текст, предстанет на суд в «одежде» того совокупного дела жизни (того «поступка» в широком бахтинском смысле), каким явилась вся его жизнь. Также и эмпирический характер, приобретённый каждым за жизнь, — это «метафизическая одежда» души, совлекаемая на суде[27]. Грешный «является в будущую жизнь голый», — записала Н. Я. Симонович-Ефимова слова Флоренского, сказанные в 1925 году[28].

«Нагота» и «одетость» как мистико-метафизические определения встречаются на каждом шагу в духовной письменности, и не только в христианской[29]: Флоренский ссылается на раздевание душ Хароном при переправе в потусторонний мир в диалоге Лукиана «Харон и тени»[30]. «Нагота» и «одетость» в гоголевской «Шинели» уходят корнями в духовную письменность и вносят в неё свой новый мощный символ «шинели». Это образы гоголевской эсхатологии в эпилоге повести. *Только бы нам и одетым не оказаться нагими.* Все оказываются такими под «всякого рода мехами и кожами».

Но сдаётся, что грозные эти слова отсылают и к другому концу Священной истории человека, то есть к её началу, соединяют конец и начало в одной фразе, охватившей весь путь человечества и замкнувшей его между двумя абсолютными пределами, между которыми помещаются существование каждого человека и «каждое из нынешних событий», забывшие о своих началах и концах: Гоголь напоминает о них, разгибая книгу Ветхого Завета. Фраза «Шинели» отсылает к тому таинственному моменту события грехопадения, который носит название «кожаных риз». *И сотвори Господь Бог Адаму и жене его ризы кожаны: и облече их.*

Эти кожи были даны людям «для прикрытия собственной» — точно так, как сказано в «Шинели». Для прикрытия наготы и стыда, которые вдруг стали фактом сознания и исходным, определившим весь дальнейший путь человека, всю его историю, самоощущением, *самосознанием.* Однако кожаные ризы

---

[27] Столп и утверждение Истины свящ. Павла Флоренского. М., 1914. С. 236.

[28] Литературная газета. 1994. 9 ноября.

[29] Столп и утверждение Истины. С. 235—236.

[30] Там же. С. 236.

имеют в библейской литературе сложное толкование. Указывают на то, что в раю не могли убивать животных (хотя другие толкования, напротив, говорят, что грех ознаменовался первыми закланиями, откуда и кожаные одежды[31]) и что поэтому кожаные платья, в которые Бог одел людей, надо понять как просто кожу человеческого тела[32]. Толкование, идущее от Филона Александрийского: «это нынешняя наша природа, наше грубое биологическое состояние, столь отличное от прозрачной райской телесности»[33]. Грех «объективировал тела»[34] и одел их в кожу, ставшую необходимым защитным покровом, однако в то же время таким уязвимым и беззащитным[35]. *Сшиваше кожныя ризы грех мне, обнаживый мя первыя боготканныя одежды* — читается в покаянном каноне св. Андрея Критского.

Можно думать, что двойственность понимания символа кожаных риз присутствует в гоголевской фразе, в этом почти каламбурном соотнесении и в то же время так остро чувствуемом физическом соприкосновении одной «кожи» — шинельной — с другой — «собственной». Одна кожа требует другой, и вместе они составляют земное существование падшего человека. Гоголь ставит это существование на очную ставку с абсолютными его пределами, с которыми оно потеряло связь, с первым и последним актами всемирной драмы.

Кожаные ризы были уже не первой одеждой, ею были опоясания — фиговый листок, о котором Соловьёв заметил (говоря о его аналоге у современных туземцев), что, уж конечно, это больше одежда, нежели европейский фрак[36]. На тему фигового листка недавно опубликована философская миниатюра, входив-

---

[31] Толковая Библия. Ред. А. П. Лопухина. Т. 1. Пб., 1904. С. 30.

[32] *Б. И. Берман.* Библейские смыслы. С. 82.

[33] *В. Н. Лосский.* Очерк мистического богословия Восточной церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 247.

[34] Там же.

[35] Именно уязвимость этого покрова становится последним и решающим испытанием библейского праведника Иова. «Богатство, общественное положение, семейный круг — это ещё не главное, что есть у человека. Важнее "кожа" — непосредственная телесная реальность человеческой жизни» (*С. С. Аверинцев.* Древнееврейская литература // История всемирной литературы. Т. 1. М.: Наука, 1983. С. 292). Только после того как поражена его «кожа», начинается ропот Иова.

[36] *Вл. Соловьёв.* Сочинения в 2 т. Т. 1. С. 122.

14 — 7013

шая в «Переписку в комнате», которую вёл А. Ф. Лосев в лагере на Беломоро-Балтийском канале в 1932 году. Эта новая переписка из двух углов трактует сюжет сотворения мира и грехопадения человека как имеющий прямое отношение к сталинскому ГУЛАГу, в котором она происходит. «Ода» фиговому листу как *первой вещи*, ставшей человеку кумиром вместо Бога, принадлежит не Лосеву, а его оставшемуся нам неизвестным собеседнику-солагернику, но, в отличие от «Переписки из двух углов», здесь оба автора, продолжая друг друга, разрабатывают единую тему. Фиговый лист был первой *вещью*, и эта первая вещь была *одеждой*. «И создал человек вещи, *спрятал в вещах наготу свою* и думал, что сделал мир человечным». Таков был путь, для авторов переписки приведший к ГУЛАГу, но та же вечная актуальность мифа присутствует в гоголевской «Шинели». «Человек, потонув в море вещей, уже не ощущал своей наготы...»[37] Не об этом ли самом и Гоголь, в одной фразе повести охвативший весь путь заблуждения человека — от фигового листка и кожаных риз до европейского фрака «наваринского пламени с дымом»?

Так прочитывается «Шинель» во вселенском контексте. Но как-то иначе она была прочитана в контексте русской литературы, как его осознавал и очень активно оформил автор «Бедных людей». С помощью своего героя-читателя он прочитал её жёстко. Конечно, он её прочитал не так, как читал её Девушкин; в русской критике между тем — от позднего Аполлона Григорьева до Розанова — установилась традиция понимания литературного эпизода в «Бедных людях» как более или менее прямого высказывания автора через героя о своих великих предшественниках. Ап. Григорьев в 1862 году сказал о «Бедных людях» как «протесте против *отрицательной гоголевской манеры*»[38]. В неоднократных своих высказываниях в 40—50-е годы он иначе оценивал этот «протест» (говоря грубо — в пользу Гоголя), теперь же присоединился к нему, а формула «отрицательной манеры» приобрела характер негативной оценки. В 1867 году столь близкий Достоевскому Н. Н. Страхов так комментировал эпизод: «Этим заявляется, что Пушкин более правильно относился к русской действительности, чем Гоголь»[39]. Наконец, в первые дни по

---

[37] Начала. 1994. № 1. С. 43—44.

[38] *Аполлон Григорьев*. Литературная критика. М., 1967. С. 460.

[39] Отечественные записки. Т. 170. 1867. № 2. С. 551.

смерти Достоевского тот же Страхов в поминальной статье вспоминал его «первый шаг»: «Это была смелая и решительная поправка Гоголя, существенный, глубокий поворот в нашей литературе»[40].

Так сформировался ряд суждений (о Розанове речь впереди), исходивших из той художественной критики «Шинели», которую содержали «Бедные люди», и более или менее упрощавших и уплощавших сложный объёмный смысл этого эпизода у Достоевского. Надо признать, что он и по сегодня не поддаётся хотя бы более или менее конгениальному литературоведческому прочтению. Нам не хватает проникновения и искусства прочитать эпизод на тех двух уровнях, о которых шла речь выше.

Как было сказано, Девушкин — примитивный читатель, но он же — экзистенциальный читатель. В качестве и того и другого читателя он, конечно, читает не так, как читает читатель-автор. В качестве и того и другого он читает повесть не как художественное произведение, а как прямой репортаж о своей сокровенной и неприглядной жизни, которую *подсмотрели*, как репортаж и «пасквиль». В этом он примитивный читатель, но для него нет границы между чтением повести и переживанием самых внутренних и личных тем своего пребывания в мире; в этом он экзистенциальный читатель. Персонаж «Шинели» и он — из того же самого «тела», если употребить здесь слово Гоголя (в «Авторской исповеди»): «нужно, чтобы русский читатель действительно почувствовал, что выведенное лицо взято именно из того самого тела, с которого создан и он сам, что это живое и его собственное тело. Тогда только сливается он сам со своим героем и нечувствительно принимает от него те внушения, которых никаким рассужденьем и никакою проповедью не внушишь» (VIII, 453).

Своей реакцией на «Шинель» герой «Бедных людей» свидетельствует, до какой степени достигается эта художественная цель Гоголя. Она достигается совершенно, но порождает, может быть, непредусмотренные «внушения». Читатель Девушкин именно чувствует, что он *телесно сливается* с гоголевским персонажем: у него та же *фигура* (о ней часто идет речь в письмах), та же *походка* и пр.: «ведь тут это всё так доказано, что нашего брата по одной походке узнаешь теперь».

---

[40] Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883. Приложения. С. 62.

Словом, он видит себя в читаемой повести *как в зеркале*. Гоголь ему его *показал*. И это отражение одновременно он не может не признать за своё и не хочет признать. Не хочет признать, что тождествен этой фигуре, походке и пр., хотя они, несомненно, его фигура, походка и пр. «Внушения», которые он принимает от гоголевского героя, сливаясь с ним, обращают его против Гоголя. В этом бунте героя против автора (Гоголя, потому что автором собственного изображения для него является сочинитель «Шинели») рождается *первый* герой Достоевского как новый человек, Адам его нового мира, и этим первым творческим актом «нового писателя» осуществляется тот поворот в литературе, о каком говорил Страхов, тот коперниканский переворот Достоевского, о котором затем сказал М. Бахтин. «Незатейливым» своим героем, как позже будет его вспоминать Достоевский (в «Униженных и оскорбленных» — 3, 186), он, как мощным рычагом, этот переворот произвёл.

Сам Достоевский как гениальный читатель прочитал «Шинель» как художественное произведение. И художественным произведением на неё ответил. Он прочитал «Шинель» как страшный вызов, обращённый к литературе, принял вызов и дал свой художественный ответ, единственный в своем роде. В чем же был вызов?

Позже, тридцать лет спустя уже после «Бедных людей», Достоевский писал, что гоголевские изображения «почти давят ум глубочайшими непосильными вопросами...» (22, 106). Если так он чувствовал Гоголя, то ведь подобным образом чувствовал Гоголя — на своем уровне — и Макар Девушкин в своё время. «Шинель» ему именно давит ум глубочайшими непосильными вопросами и вызывает самые беспокойные мысли. Но не давит ум впечатление пушкинской повести. Одно литературное впечатление возникает на фоне другого и его отменяет, снимает. Этим перепадом литературных впечатлений героя и строит автор «Бедных людей» сюжет родной литературы как телеологическую связь, целенаправленный путь (к нему, «новому писателю», целенаправленный — и к его новому герою, хоть и такому «бедному», но от того не менее *новому*). Автор «Бедных людей» не что иное творит о русской литературе, как порождающий миф, а в нём проступает подробностями, чертами, припоминаниями иной порождающий миф — всего бытия.

Юный Достоевский сообщал брату универсальную мысль (9 августа 1838 г.): «...какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. Мне кажется, мир принял значенье отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира» (28, кн. 1, 50).

О чём эта мысль? О направлении развития человека как следствии изначальной ошибки, грехопадения, если перевести её на язык Священной истории. Такого размаха мысли предшествовали роману и, несомненно, его готовили. Если же ближе искать проекцию этой мысли в самом романе, то не принял ли для Макара Девушкина мир значенье отрицательное по прочтении «Шинели» и не на фоне ли пушкинской повести из изящной духовности вышла сатира?

Свою речь в романе (в самом первом весеннем письме) Макар Алексеевич начинает с «отдалённых сравнений», и эти сравнения — *райские* («Сравнил я вас с птичкой небесной... то есть я всё такие сравнения отдалённые делал»), так в ответном письме и определяет их Варенька: «я сейчас же по письму угадала, что у вас что-нибудь да не так — и рай, и весна, и благоухания летают, и птички чирикают». Она права: это знак его жалких иллюзий. Но права и исследовательница романа В. Ветловская, принимающая «отдалённые сравнения» и райские мотивы достаточно всерьёз, как напоминание о «блаженно-райском истоке» общей человеческой судьбы[41]. Напоминания, укоренённые в идеологии романа на уровне автора, идеологии, впитавшей утопически-социалистические мечтания, которые были связаны у французских учителей с воспоминанием о том, что «первые люди вышли счастливыми из рук Бога» (Фурье)[42].

В письме по прочтении «Станционного смотрителя» читатель Девушкин счастлив, «Шинель» его свергает в «бездну». Таков его путь в романе, словно вписанный автором в путь русской литературы. Сокрушительный перепад впечатлений с трудом поддаётся рациональному объяснению: ведь то отражение своей судьбы, которое он находит в истории станционного смотрителя, тоже не обещает счастья, напротив: она ему предвещает самое

---

[41] *В. Ветловская.* Роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди». Л., 1988. С. 63.

[42] Там же. С. 27—28.

большое несчастье его жизни — утрату Вареньки, а также такие факты его близкого будущего, как «спился», «вытолкали». Но он принимает эту судьбу у Пушкина, с умилением пересказывая, «как ловко описано всё» — «что он спился, грешный, так, что память потерял, горьким сделался и спит себе целый день под овчинным тулупом, да горе пуншиком захлёбывает, да плачет жалостно, грязной полою глаза утирая, когда вспоминает о заблудшей овечке своей, об дочке Дуняше!»

В. В. Виноградов отметил, что в этом своем пересказе Девушкин как читатель 40-х годов сгустил и усилил «натуральный» колорит подробностей: так, эпитет *грязная* пола присочинён им самим, у Пушкина его нет[43]. Тем разительнее противоположный гоголевскому эффект этих пушкинских натуральных подробностей: их скопление служит эмоции, те же самые, кажется, натуральные вещи, которые станут страшны в «Шинели», здесь служат проводниками сочувствия. Грязная пола не унижает, но очень трогает, в ней нет ничего враждебного человеку, это *тёплая* горестная подробность, и её не надо скрывать, ею открыто утираются слёзы, — но она же станет уничтожающей человека вещью во впечатлении от «Шинели».

Обе повести освещают существование их героя-читателя, но «Шинель» его освещает резким и словно насильственным светом, высвечивая такое, что бы он хотел сохранить в тени: «Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял...». Его главное ощущение: в его конуру пробрались и подсмотрели чужую скрытую жизнь. Однако в повествовании Пушкина эта же жизнь не была ни *чужой*, ни *скрытой*. Обе эти характеристики открываются в гоголевском «взгляде».

Итак, перейдя из пушкинского мира в гоголевский, читатель-герой ощутил себя *скрывающимся* и *прячущимся*. Тем самым он уподобился первым людям, вдруг ощутившим свою наготу и скрывшимся между деревьями Сада. Они поступили так, комментирует это событие блаженный Августин, «по беспокойному тайному инстинкту, под влиянием которого они бессознательно делали то, что имело значение для потомков, ради которых эти события и описаны»[44]. В том числе, несомненно, и ради Макара Девушкина. И ради нас, вознамерившихся понять путь русской

[43] *В. В. Виноградов.* Поэтика русской литературы. С. 175.

[44] Творения блаженного Августина. С. 240.

литературы. «Все разделения тварного мира» оформились в результате выбора первых людей[45]. И первым таким разделением стала необходимость сокрытия наготы. Опоясания и кожаные ризы явились как «покровы сокрытия»[46], данные «ради знаменования»[47]. Мир разделился на явное и сокрытое. Но сокрытием внешним знаменовалось событие внутреннее — разделение души человека по вертикали: «Живая душа человека раздвоена по вертикали и, действуя в реальной жизни по назначениям нефеш, человек способен обозревать себя "глазами" нешама, судить себя с высшей точки зрения в себе, испытывать муки совести и стыда за себя, переживать идеал и каяться сам перед собою»[48].

Здесь описано, как рождалось самосознание — вместе со стыдом и вследствие его. Кажется, Якоб Бёме ввёл зеркальный мотив в толкование грехопадения. Люди вдруг узнали, что наги, то есть они вдруг смогли *увидеть себя*. Они тем самым стали, «как боги», потому что это, по Бёме, способность и привилегия Бога — самосознание, выразившееся в том, что Бог различил в себе свои Лица, вглядевшись в Себя, как в зеркало. Человек же, подобно в себя вглядевшись, узнал, что он наг. Тем самым он стал «раздвоен по вертикали» и сам отделил в себе от высшего низшее. Чувством низшего и явился стыд, который стал началом самосознания.

Акакий Акакиевич не только на мир не глядел (а мир на него), но, никак не подобно Нарциссу (который тоже на мир не глядел), не глядел он и на себя, то есть не смотрелся в зеркало. В ранней редакции повести автор посчитал нужным отметить эту подробность, доведя её до некоего вызывающего предела: «...на себя почти никогда не глядел, *даже брился без зеркала*» (III, 447). Но сам стал зеркалом для другого героя следующего акта литературной драмы, героя, созданного из того же гоголевского «тела»: фигура, походка и пр. Герой «Бедных людей» увидел себя в *зеркале «Шинели»*. Сочинитель «Шинели» ему подставил насильно это зеркало, ему его показал. И его существование, словно окутанное, как тем самым овчинным тулупом, в тёплые тона сочув-

[45] *В. Н. Лосский*. Очерк мистического богословия Восточной церкви. Догматическое богословие. С. 247.

[46] *Б. И. Берман*. Библейские смыслы. С. 69.

[47] Творения блаженного Августина. С. 246.

[48] *Б. И. Берман*. Библейские смыслы. С. 68.

ствия автора в пушкинской повести, — во всей его безнадёжности *оголил*. Так, нас по одной походке узнают *теперь*: но ведь и раньше та же была походка, как и первые люди были наги и не стыдились, теперь же в зеркале Гоголя он так увидел эту походку, что «тут и на улицу нельзя показаться будет»: *и спрятались между деревьями Сада*.

И уже посмотревшись в гоголевское зеркало, он во второй половине романа видит себя в предметном зеркале, вызванный на ковёр к генералу: «Я вспомнил, что я видел в зеркале: я бросился ловить пуговку!» Белинский, говорит М. Бахтин, «приводит место с зеркалом и оторвавшейся пуговицей, которое его поразило; но он не улавливает его художественно-формального значения 〈...〉 Может быть, это и помешало Белинскому правильно оценить "Двойника"»[49]. «Художественно-формальное значение» этого места с пуговкой в зеркале и составило великий коперниканский переворот Достоевского. «Девушкин видит в зеркале то, что изображал Гоголь, описывая наружность и вицмундир Акакия Акакиевича, но что сам Акакий Акакиевич не видел и не осознавал; функцию зеркала выполняет и постоянная мучительная рефлексия героев над своей наружностью, а для Голядкина — его двойник»[50].

А двойник Голядкина, его диалоги с самим собой, как Бахтиным же показано, — уже модель того большого диалога, каким Бахтин объявил весь роман Достоевского. Из пуговки в зеркале, как из зерна, вырастает новый мир Достоевского, а за пуговкой в зеркале, как порождающая модель, таится изначальный миф человечества.

Зеркало — один из важнейших предметов в мире Гоголя. Но есть разница между зеркалами, в которые глядятся герои Гоголя, и зеркалом, которое им показывает их автор. У них это зеркало самоутверждения, в которое смотрится их «внешний человек», Гоголь им показывает зеркало покаяния, в котором должен очиститься их «внутренний человек» (а резкое разделение человеческого образа на внешнего и внутреннего человека, разделение «по вертикали» — вместе с резким тоже разделением гоголевского мира на *скрытое от глаз* и *видное всем* — было серьёзнейшим делом гоголевской художественной антропологии,

[49] *М. М. Бахтин*. Собрание сочинений. Т. 6. С. 59—60.
[50] Там же. С. 58.

отвечавшим, но по-особенному, по-гоголевски, антропологии новозаветной: см. *2 Кор.* 4, 16[51]). Но это зеркало автора нам показывает, как известно, кривую рожу. Кривую рожу и наготу человека под «всякого рода мехами и кожами».

Зеркало вообще как предмет таинственный не удваивает, не повторяет видимое, говорит Вардан Айрапетян (в «Письме на тему зеркала», обращённом к автору настоящей статьи[52]): оно *показывает невидимое.* Так, в зеркале стыда людям была показана их не видимая им до того нагота. «И открылись глаза у них...» Имеет подобное свойство и зеркало Гоголя. «Его образы стали живыми существами, как будто автор вывел этих жителей тьмы на свет, и они вынуждены были *во всей наготе своей* остаться между людьми»[53]. Гоголь приводит действительность к оголённому состоянию. Это Пришвин о Гоголе, а вот итоговое (1918) суждение Розанова: «Нет, он увидел русскую душеньку в ее "преисподнем содержании"»[54]. «Преисподнее» как адское здесь содержит в себе как внутреннюю форму свою «исподнее» как нижнее платье, близкое к телу, стыдное и скрываемое, к чему был остро чувствителен Гоголь, не преминув, например, упомянуть среди насущных нужд Акакия Акакиевича — «да штуки две того белья, которое неприлично называть в печатном слоге...». На что не преминул реагировать так же остро читатель Девушкин: подглядывают, выслеживают, «водится ли у тебя что следует из нижнего платья...»

Но зеркальное отражение противоречиво: оно отражает и отделяет от отражённого образа и ему противопоставляет. Да, это я, не могу не признать, но это не я! *Неужели вон тот — это я?* Об этом свойстве зеркального образа писал М. Бахтин: «наружность не обнимает меня всего, я перед зеркалом, а не в нём»[55]. Так и Девушкин перед гоголевским зеркалом. Оно подавляет, уничтожает, но и эмансипирует, очищает, высвобождает свободную от отражения личность. Но таково же и действие стыда —

---

[51] Нам случалось уже писать об этом в двух статьях на темы гоголевского «Носа»: *С. Г. Бочаров.* О художественных мирах. С. 143—160; также: «Вокруг "Носа"» в настоящей книге.

[52] Scando-Slavica. Tomus 42. 1996. С. 145—149.

[53] *М. Пришвин.* Незабудки. М., 1969. С. 112.

[54] *В. В. Розанов.* О себе и жизни своей. С. 680.

[55] *М. М. Бахтин.* Собрание сочинений. Т. 1. М., 2003.

как в истории первых людей, так и в истории первого героя нового писателя. Его «девический стыд» — мы уже говорили — эквивалентен космическому холоду «Шинели». Но стыд и есть холод — этимологически, происходя от «студа», «стужи», «стыть»; они этимологически близкие родственники[56] (что, например, наглядно в таком литургическом тексте, как Канон Андрея Критского, где ситуацию грехопадения выражают оба слова без различения: «...и ныне лежу наг, и стыждуся... Обложен есмь одеянием студа, якоже листьем смоковным...»). «Если снять с себя одежду, то и телесное и духовное состояние будет требовать покрытия наготы: телу будет студно, а душе — стыдно»[57]. П. А. Флоренский, развивая здесь свою идею стыда вослед соловьёвской (и в пику ей), почти творит пословицу — и не готовая ли это формула основных ситуаций, в которых находятся Акакий Акакиевич Башмачкин и Макар Алексеевич Девушкин? Флоренский, собственно, повторяет то, что Девушкин писал Вареньке: ведь вы перед всеми разоблачаться не станете. У него самого (у Девушкина) его стыд — «перед всеми», как ощущение жизненного, нравственного холода, переживаемого на людях; он именно чувствует свою наготу «на миру». Гоголь знал, конечно, что такое стыд, и знал очень остро: чего стоит одно описание халата Плюшкина, «на который глядеть не только было совестно, но даже стыдно». Странное и удивительное гоголевское «даже» (роль которого в стиле и строении мира Гоголя, в «Шинели» особенно, была в своё время открыта Д. Чижевским[58]) производит здесь гротескную инверсию значений, потому что, по правильной теории стыда и совести (например, соловьёвской), совесть — это высшая культурная степень стыда. По гоголевской же инверсии, дикий стыд это более сильная степень. Наверное, так же было смотреть на старый капот Акакия Акакиевича — но ведь не ему самому, и не Плюшкину самому, было стыдно смотреть. Это

[56] *М. Фасмер.* Этимологический словарь русского языка. Т. III. М., 1971. С. 786—789; Столп и утверждение Истины. С. 704; *Б. А. Ларин.* История русского языка и общее языкознание. М., 1977. С. 63—72; *А. Г. Григорян.* К происхождению одного фразеологизма, или Можно ли сгореть со стыда? // Вопросы филологии. 2005. № 2.

[57] Столп и утверждение Истины. С. 704.

[58] В упомянутой выше статье 1938 г.; см. также в нашей статье «О стиле Гоголя» // Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. М., 1976. С. 435—439.

Макару Алексеевичу вместе со всем своим облачением «самого себя» стало стыдно. «Художественно-формальное значение» этого слова другое у Достоевского.

Ну а холод — откуда он? В сюжете повести он заключён в «петербургском климате»; но для читателя Девушкина он заключён в самом слове автора, сообщающего играючи: «Что ж делать! виноват петербургский климат». Знаменательно, что в суждениях о Гоголе, какими наполнена наша литература, в характеристиках его мира не только мотив *наготы* постоянен (мы могли убедиться в этом), но и, так сказать, физически связанный с ним мотив *холода*, проходящий не только характеристикой мира Гоголя, но и самого его дара, взгляда, слова, смеха, анализа, наконец, самой личности автора. Целую коллекцию «ледяных» эпитетов можно собрать в многочисленных высказываниях Аполлона Григорьева о «Шинели», почти ни одно не обошлось без такого эпитета. Гоголь «леденит сердце странным, беспощадным анализом природы бедного Акакия Акакиевича»[59]. «Волос становится дыбом от злобно-холодного юмора, с которым следится это обмеление»[60]. «Ледяной, беспощадный, бессердечный даже рассказ о шинели»[61]. Заметим: все эти сильные эпитеты у Григорьева относятся не к изображённому холодному, бессердечному миру, но к гоголевскому *анализу*, *юмору*, *рассказу*. Григорьевские эпитеты тем самым словно бы мотивируют реакцию читателя Девушкина, потому что она и есть реакция на холодное, бессердечное изображение и на холодного, бессердечного изобразителя.

В мифологизирующих интерпретациях начала XX века те же эпитеты дооформились в образ Гоголя — демона русской литературы: «ледяная колдунья» у Розанова[62], возможно, была подсказана образом Гоголя-Кая в плену у Снежной королевы с осколком дьявольского зеркала в сердце, в борьбе художника с чёртом, поразившим его, — у Мережковского: «И он, сидя на обледенелых развалинах его же собственным смехом разрушенного мира, складывает и не может сложить из плоских льдин то,

---

[59] Финский вестник. 1846. Т. IX, май. С. 26.

[60] Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. М., 1982. С. 114.

[61] Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. Т. 1. М.; Л., 1936. С. 252.

[62] *В. В. Розанов.* О себе и жизни своей. С. 210—211.

что ему особенно хотелось бы, слова "Вечность" и "Вечная Любовь"»[63].

Но в истоке всех этих мифологем был литературный критик Девушкин: это он воспринял в читаемой повести прежде всего стоящий за нею зловеще-таинственный образ некоего субъекта-соглядатая, которого осторожно и со страхом именовал неопределённо-личным местоимением «он». Этот «он» не называется по имени, как не называют по имени нечистую силу. О зловещей экспрессии этого неназывания имени говорила читательница Ахматова, уча юного читателя Ардова читать литературу: «Гоголя он даже не называет по имени, пишет что-то вроде "этот", — вспоминала Анна Андреевна»[64].

Но и сам Достоевский сливался со своим первым героем в восприятии гоголевского мира и «спрятавшегося» за ним его автора, когда позже описывал (в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе», 1861) зарождение замысла «Бедных людей»: «Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передёргивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал, и всё хохотал!» (19, 71) Этот «кто-то» и «он» в переживании молодого Достоевского и «он» в переживании «Шинели» Девушкиным — очевидно, то же лицо.

В том же 1861 году Достоевский начертал свою уже не художественную, как в «Бедных людях», а теоретическую концепцию русской литературы, состоящую из двух этапов и трёх имен: один этап — «явление Пушкина», другой — приход ему на смену двух демонов (впрочем, опять же по имени не называемых): «Были у нас и демоны, настоящие демоны; их было два... Один из них всё смеялся... О, это был такой колоссальный демон...» (18, 59) Достоевский продолжал творить миф русской литературы, и два демона как главные действующие лица послепушкинского (и додостоевского) периода, конечно, в нем не случайны.

У этого литературного мифа есть то свойство подлинного мифа, о котором писал А. Ф. Лосев: «Внутри же себя самого миф содержит диалектику первозданной, до-исторической, не перешедшей в становление личности и — личности исторической, становящейся, эмпирически случайной. Миф — неделимый синтез этих обеих сфер»[65].

---

[63] *Д. С. Мережковский*. Гоголь и чорт. М., 1906. С. 74.
[64] *М. Ардов*. Легендарная Ордынка // Новый мир. 1994. № 4. С. 18.
[65] *А. Ф. Лосев*. Миф. Число. Сущность. М., 1994. С. 184.

Не подобную ли диалектику внутри себя содержит наш эпизод? Диалектика читательских впечатлений бедного петербургского чиновника — «диалектику мифа»? Просвечивание первозданного, «до-исторического» через насквозь современное и «эмпирически случайное»?

«Ибо такова судьба всякого мифа, что он постепенно как бы вползает в тесную оболочку мнимо исторической действительности...»[66] В нашем случае он «вползает» в историю русской литературы на первых крупных её шагах, оформляя и осмысляя их как связный и магистральный путь, воспроизводящий по-новому (и как бы о том не ведая) основной магистральный путь человечества. И подтверждая тем самым и другое слово Ницше в той же его первой книге: «Лишь обставленный мифами горизонт замыкает целое культурное движение в некоторое законченное целое»[67]. Так автор «Бедных людей» замкнул движение литературы «в некоторое законченное целое», выстроил, дал ей метасюжет и сообщил ей новое движение, повернул на собственный путь.

Важнейшая категория «диалектики мифа», по Лосеву, — *слово:* «миф не есть историческое событие как таковое, но он всегда есть слово. Слово — вот синтез личности как идеального принципа и её погружённости в недра исторического становления. Слово есть заново сконструированная и понятая личность... Слово есть исторически ставшая личность, достигшая степени отличия себя как самосознающей от всякого инобытия личность»[68].

Слово — важнейший момент и в нашем сюжете. Слово как ответ человека на его судьбу, прообразованную в мифе и свершающуюся в истории. А судьба человека как таковая — как такового — и есть тот глубинный сюжет, что завязан тугим узлом в литературной критике Макара Девушкина. Судьба человека с такими её первичными основными моментами, как нагота, стыд, одежда, самосознание, личность, свобода. У слова богатые символические связи с одеждой. Слово — духовная оболочка судьбы человека, как одежда — её материальный портрет. М. Вайскопф говорит о «сквозной соотнесённости слова и одежды в тогдашней русской культуре»[69], современной Гоголю, но, конечно, это

---

[66] *Ф. Ницше.* Сочинения в 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 95.

[67] Там же. С. 149.

[68] *А. Ф. Лосев.* Миф. Число. Сущность. С. 192—193.

[69] *М. Вайскопф.* Сюжет Гоголя. С. 336.

более универсальная соотнесённость, и тут же рядом исследователь говорит о «библейско-евангельской и литургической теме “облачения в слово”»[70]. Эта универсальная и в самом деле сквозная метафора проходит историю культуры насквозь, от литургической формулы облачения в Слово (по крещальной формуле, во Христа креститься значит во Христа облечься: *Гал.* 3;27) до интересующего нас сюжета русской литературы.

«Облачение в слово», как Акакия Акакиевича в шинель, — главная тема существования первого героя Достоевского. И слово в этом существовании так же связано со стыдом (как его выражение и ответ на него), как шинель Башмачкина с петербургским морозом. В письмах Девушкина прописано его высшее стремление, цель (как шинель), это — *слог*, который в этих самых письмах, как всё хочет он Вареньке показать, у него «формируется». Первые критики «Бедных людей» оценили этот слог и даже нашли, что он превышает эпистолярные возможности бедного человека и тянет на самого «сочинителя», настоящего автора. Но и в самом деле слог героя «формируется» в направлении как бы к тому пределу, какой явил собою литературный текст «Бедных людей». «Между тем это язык очень изысканный... что показывает в нём не только переписчика бумаг, но истинного сочинителя. Такой лукавец, а говорит, что у него слогу нет», — замечал А. Никитенко[71]. От Акакия Акакиевича до Достоевского — так можно было бы определить стилистическую амплитуду «Бедных людей»; между этими пределами и «формируется» слог.

Константин Аксаков также замечал, что Девушкин мог так говорить, как в повести, но не писать: «так мог писать сочинитель, поставивший вне себя описываемое лицо, сознавший и ухвативший его своею художественною силою; но само лицо никогда бы не написало так, как говорит; иначе надо было бы ему тоже *сознать само себя и вне себя* поставить»[72].

Замечая эту «ошибку» автора, К. Аксаков, можно сказать, описывал коперниканский переворот Достоевского. В проекции на миф это было подобие того, что свершилось с героем, тому

---

[70] Там же. С. 335.

[71] Библиотека для чтения. Т. XXV, отд. V. С. 34.

[72] Московский литературный и учёный сборник на 1847 год. Отдел критики. С. 27.

раздвоению человека по вертикали, каким ознаменовалось начало земной истории свободного человека, и здесь Достоевский продолжил дело Гоголя, проведшего острую операцию отделения в образе внешнего человека от внутреннего; но коперниканские выводы сделал из этого разделения Достоевский, предоставив Акакию Акакиевичу *слово*.

Жажда слога и стыд — два полюса существования Девушкина, между собой самым внутренним образом связанные. Они таким образом связаны, что взыскуемый слог взыскуется как достойное облачение стыдного существования, как победа над стыдом, которая не достигается, но борьба за которую напряженно в слове его идет. Так, она идет в знаменитом (благодаря анализу этого места у М. Бахтина[73]) его кружении вокруг слова «кухня» в первом письме: «Я живу в кухне, или гораздо правильнее будет сказать вот как...» Названо прямое слово — и тут же взято назад: он как будто раскрылся и спешит прикрыться: «тут подле кухни есть одна комната... комнатка небольшая, уголок такой скромный...» Прямое и точное слово — *кухня* — оказывается страшным и невозможным словом. Это голое слово, от которого холодно = стыдно; и это *прямое* и *голое* слово («голая правда») — *чужое* слово (так о нём с презрением скажут: он живет в кухне). «Кухне» противопоставлена «комната», но он чувствует, что это слишком сильно сказано, и поправляется дальше, пытаясь найти какую-то меру между прямой кухней и условной комнатой и приходя наконец к некоторому неустойчивому равновесию: «*как бы* еще комната, *нумер сверхштатный*». По воспоминаниям П. Анненкова, Белинский хотел помочь Достоевскому «выправить» слог «и сообщить ему сильные, так сказать, нервы и мускулы, которые помогли бы овладевать предметами прямо, сразу, не надрываясь в попытках, но тут критик встретил уже решительный отпор»[74]. В самом деле, может ли человек Достоевского овладеть *прямо*, «не надрываясь в попытках», словом *кухня*, в котором заключён его стыд?

Но замечательно, что в контексте пушкинского своего впечатления, по прочтении «Станционного смотрителя», он совершенно просто, без напряжения, но с умилением и сочувствием повторяет пушкинские прямые слова, такие, как *спился, вытол-*

[73] *М. Бахтин*. Собрание сочинений. Т. 6. С. 229—230.

[74] *П. В. Анненков*. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 273.

кали. В его собственной жизни это страшные для него слова, и ведь он соотносит себя, как тоже с зеркалом, с повестью о станционном смотрителе. Но чем-то это зеркало отлично от зеркала «Шинели», прямые горестные слова от Пушкина звучат как райская музыка, заключая в себе несчастье, *не заключают в себе стыда.* Пушкин «овладевает предметами прямо», рассказывая самые неприятные моменты истории своего героя: «...и сильной рукой схватив старика за ворот, вытолкнул его на лестницу». И вот как опять-таки о предсказанных этим пушкинским эпизодом своих обстоятельствах сообщает Девушкин: «Ну, тут-то меня и выгнали, тут-то меня и с лестницы сбросили, то есть оно не то чтобы совсем сбросили, а только так вытолкали». Нет такого слова в языке, которым можно было бы передать этот факт, и попытки использовать стилистические оттенки здесь наглядно бессильны (при этом приходит он в результате «надрыва» к тому самому слову, которое *прямо* стоит у Пушкина).

Таковы выразительные отличия слова героя у Достоевского от прямого авторского слова у Пушкина в его «нагой прозе». Это различия в сопоставимых ситуациях, в том общем контексте, который создал для них своим эпизодом автор «Бедных людей». Но участвует в этом контексте и Гоголь и занимает в нём центральное место. И похоже, что выразительные различия объясняются тем, что между Самсоном Выриным и Макаром Девушкиным был Акакий Башмачкин. Что-то такое узнал читатель Девушкин от Гоголя, что расстроило его речь и породило его «неровный слог»[75] и «морщинистый текст»[76]. Но породило и ту тенденцию к преодолению этих гоголевских особенностей, какая заключена в борьбе героя за «облачение в слово», за слог и вместе с ним «формирующуюся» личность.

Гоголь сказал известные слова о поэзии Пушкина: «не вошла туда нагишом растрёпанная действительность» (VIII, 382). Можно не придать достаточного значения этому *нагишом* как простому образному аксессуару, но ведь зачем-то он это сказал? Если же взять во внимание значение у самого Гоголя и у «нового Гоголя» всех этих образов наготы, стыда, одежды (и как духовного лич-

[75] Замечание Вареньки: «У вас слог чрезвычайно неровный» — повторяет гоголевского Поприщина по поводу переписки собачек: «чрезвычайно неровный слог».

[76] *А. Белый.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 248.

ностного покрова — слова), то словечко это, пожалуй, встанет в центре гоголевского высказывания как ударное слово, обнаруживая действующую в нём и через него поэтическую волю к мифу. И не будет противоречия этому слову позднейшего, прямо уже мифологического (хотя из другой мифологии) сравнения Льва Толстого, в 1875 году упрекавшего Н. Н. Страхова в излишнем стремлении к научной объективности в ущерб «горячему, страстному исканию смысла своей жизни»: «Объективность есть приличие, необходимое для масс, как и одежда. Венера Милосская может ходить голая, и Пушкин прямо может говорить о своём личном впечатлении»[77]. Противоречия нет, потому что оба они (и Толстой, и Гоголь) говорят о том же у Пушкина — об особом свойстве прямого пушкинского авторского слова, не прикрытого разработанными литературой в основном уже после него богатыми средствами художественной «объективности» (неопределённо-личный рассказчик «Шинели», эмансипированное слово героя у Достоевского: «говорит Девушкин, а не я») и в то же время не «раздевающего», не оголяющего действительность, как это стал делать Гоголь. Это то невосстановимое состояние поэтического слова, которое вызвало миф о потерянном рае литературы, как-то внушаемый ведь и сменой литературных впечатлений читателя Девушкина, и которое, видимо, сохраняется (если попробовать мифологизировать также и отношения поэтических родов и форм) в слове лирической поэзии по отношению к слову прозы, и о котором нам говорит лирическое признание о том, что стихи растут из жизненного сора, *не ведая стыда*. Пушкинская «проза как поэзия»[78] также принадлежала тому невосстановимому состоянию слова. Это прямое слово, не ведающее стыда, облачённое «в первые боготканные одежды». Не забудем здесь, вспоминая письмо Толстого Страхову про Пушкина и Венеру Милосскую, и другое его письмо, гораздо более известное и незадолго перед тем написанное, — П. Д. Голохвастову, где он дал известную классическую характеристику «Повестям Белкина»; два этих письма соотносятся у Толстого. «Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии...» *Предвечно!* У «божествен-

[77] *Л. Н. Толстой*. Полн. собр. соч. Т. 62. М., 1953. С. 184.

[78] Название книги Вольфа Шмида, в большей части своей посвящённой прозе Пушкина. СПб., 1994.

15 — 7013

ного Пушкина»[79] мы находим ей совершенное соответствие, «гармоническую правильность распределения предметов»[80]. У Гоголя, что очевидно и что он манифестировал сам, произошло фундаментальное её нарушение и воцарилась «несоразмерность и несообразность». Это движение литературы и было оформлено в её миф Достоевским.

Здесь заметим в скобках: что касается слова в лирике, то существует у Бахтина анализ процессов распада такого слова, «разложения лирики», и они описываются в терминах события грехопадения: «Концы лирического круга перестают сходиться, герой начинает не совпадать с самим собою, начинает видеть свою наготу и стыдиться, рай разрушается». Из такого процесса выходит новый вид «прозаической лирики», как примеры которой приведены имена Достоевского и Андрея Белого: «Образцы прозаической лирики, где организующей силой является стыд себя самого, можно найти у Достоевского»[81]. Произведения не называются, но вспоминаются прежде всего «Записки из подполья» или исповедь Ипполита; однако первым таким образцом, конечно, были письма Макара Девушкина.

В них вошла нагишом растрёпанная действительность. Отсюда — сразу начавшиеся упрёки в нехудожественной растянутости слова героя, его неотобранности и «расслабленности», «болезненной говорливости сердца» (П. Анненков)[82]. Но таким растянутым и изломанным словом он *выговаривает себя*. Этот первый герой Достоевского уже являет своими письмами основную характеристику героя Достоевского, по Бахтину: герой дан как *слово*[83].

Повторим еще раз из лосевской диалектики мифа: «Слово есть заново сконструированная и понятая личность». На примитивном уровне бедного человека, тем не менее, эта истина в точности соответствует его «формирующейся», вместе со слогом, *девственной* личности. Формируется же, «конструируется» она *стыдом* в той творческой роли его, что сказалась ещё в начале истории человечества. «Стыд — лишь обратная сторона откровения

---

[79] *Л. Н. Толстой*. Полн. собр. соч. Т. 62. С. 25.
[80] Там же. С. 22.
[81] *М. М. Бахтин*. Собрание сочинений. Т. 1. С. 233.
[82] Современник. Т. XIII. 1849. № I, отд. III. С. 3.
[83] *М. Бахтин*. Собрание сочинений. Т. 6. С. 63, 75.

лица»[84]. Стыд — универсальная формулировка П. А. Флоренского — «буссоль сознания и отвес личности»[85]. И это тоже словно прямо о Макаре Девушкине сказано: таков и впрямь его *отвес*, преображающая вертикаль, формообразующее *начало* — как личности героя, так и творчества Достоевского.

Достоевский должен был начать свой путь с гоголевского чиновника, от которого так далеко потом ушёл. Но он должен был совершить свой поворот в унаследованном материале, в том же гоголевском «теле». Ему было тесно на этом узком участке, и он впоследствии вышел на свой простор, однако и этот бедный и ограниченный материал вместил «сверхреальное действие» (Вяч. Иванов), соотносящееся с огромным мифом истории человечества. «Бедные люди» уже явили тот «усиленный» образ действительности, что заключает в себе предпосылку творимого мифа[86]. Затем «Записки из подполья» стали вторым его большим поворотом в литературе (поворотом уже на своём пути) — как пролог к главным романам. Но и на этом повороте сохранялась связь с исходным материалом. Кто такой в конце концов человек из подполья в социальном, да и психологическом отношении, как не бедный чиновник? Но он уже — идеолог, интеллектуальный герой, чиновник-идеолог и романтик-циник. В тексте и в ситуациях повести он соотносится с такими персонажами-архетипами, как Сильвио и лермонтовский герой нашего времени. В нём сплав свойств униженного маленького человека-чиновника и «лишнего человека» со сложным и ещё куда более усложнённым сознанием. Он — результат процессов мутации литературных типов, герой-мутант.

Но уже первый герой Достоевского был его настоящим героем, с теми характеристиками героя Достоевского, какие установил М. Бахтин: *самосознание, слово,* наконец, та особая *свобода* героя, о которой Бахтин сказал, что «Достоевский, подобно гётевскому Прометею, создаёт не безгласных рабов (как Зевс), а свободных людей, способных встать рядом со своим творцом, не

[84] *Штейнберг А.З.* Система свободы Достоевского. С. 55.

[85] Столп и утверждение Истины. С. 182.

[86] По слову В. Н. Топорова, «“миф” и “мифологическое” не только не исключают “реальную жизнь” (и не противопоставляются ей), но, наоборот, выступают как усиленное представление о ней» (см.: Знаки Балкан. Ч. II. М., 1994. С. 367).

соглашаться с ним и даже восставать на него»[87]. И первым таким героем, восставшим на своего творца (Гоголя! — ибо, по диалектике мифа, запечатлевшейся в «Бедных людях», творцом своего образа он почувствовал Гоголя), Бахтин назвал со всех сторон несвободного в своей горемычной жизни Макара Девушкина. Правда, эту экстраординарную свободу героя Достоевского Бахтин возвёл к другому родоначальному мифу (точнее, к его литературной версии в стихотворении Гёте), но вспомним о той параллели, какую Ницше провел между эллинским сказанием о Прометее и семитским мифом о грехопадении как определяющими характер двух мировых мифологий и находящимися «между собой в той же степени родства, как и брат с сестрой»[88]. И вспомним, как в аргументах Ивана Карамазова у самого Достоевского смешались и совместились оба мифа: «Я не говорю про страдания больших, те яблоко съели... Люди сами, значит, виноваты: им дан был рай, они захотели свободы и похитили огонь с небеси...» (14, 221—222)

Захотели свободы: общее основание мифов (не входя сейчас в глубокий вопрос об их коренном различии[89]). Свободы с неисчислимыми историческими и творческими последствиями, составившими содержание всемирной жизни людей, в которой имеют свойство возобновляться прообразованные мифом родоначальные ситуации. Нечто вроде такого возобновления можно почувствовать и в сюжете русской литературы (в родоначальной также её ситуации), в пушкинско-гоголевской мифологеме, созданной Достоевским и неповторимым образом соотносящейся с главным мифом истории человечества. Достоевскому в этом сюжете выпало ввести особым образом свободного героя, также сформированного стыдом и также отпущенного на свободу из рая и оставленного, по слову Вяч. Иванова, на распутье. Девушкинским, «примером сказать, девическим», стыдом была открыта собственно достоевская проблематика нравственной самостоятельности и свободы совести человека.

Вышла же проблематика эта из гоголевской «Шинели» (кто бы ни был автором этого изречения). Что, конечно, не значит,

---

[87] *М. Бахтин.* Собрание сочинений. Т. 6. С. 10.

[88] *Ф. Ницше.* Сочинения в 2 т. Т. 1. С. 91.

[89] Для христианского сознания это различие, строго говоря, между *мифом* и *событием Священной истории.*

что она там уже содержалась. Нет, она оттуда вышла диалектическим путем отрицания. Она была глубоким образом спровоцирована гоголевской «Шинелью». Ещё раз вспомним мировое событие, зашифрованное, по-видимому, глубже сознательных целей писателя, в эпизоде романа. *И сказал Бог: кто сказал тебе, что ты наг?* Кто сказал это бедному первому человеку Достоевского? Кажется, роль «Шинели» в смене его читательских впечатлений содержит ответ на этот великий вопрос. «Шинель» обнажает истину его существования, снимая райские иллюзии его первых писем и отрадные впечатления пушкинской повести. «Шинель» ему говорит, что он наг.

Диалектика впечатлений читателя Девушкина — воистину диалектика. Его живые реакции фиксируют резкий перепад на пути литературы, Достоевский на уровне автора организует новый, свой перепад. Два крутых поворота образуют путь, отрицание же отрицания (Гоголя в Достоевском) производит творческий синтез автора «Бедных людей». Достоевский приходит со словом *восстановление,* смысл которого в библейско-христианской историософии очевиден. О «восстановлении погибшего человека» как об «основной мысли всего искусства девятнадцатого столетия», «мысли христианской и высоконравственной» он скажет в 1862 году (20, 28). Но с первых вещей Достоевского это слово — *восстановление* — свяжется с его именем в критике: в 1849 году его произнесет П. Анненков (по поводу рассказа «Честный вор»): «попытка восстановления (rehabilitation) человеческой природы»[90]. А в конце века (1891) В. Розанов, заново обратившись к теме «Достоевский и Гоголь», определит дело Достоевского как «восстановление достоинства в человеке, которое он у него отнял»[91].

«Он» — это Гоголь. Конечно, Розанов называет его по имени, в отличие от Макара Девушкина, однако и у него звучит это «он» таинственно-глухо и демонично. Что не случайно: в своем чувстве Гоголя Розанов удивительно близок Макару Девушкину. В

---

[90] Современник. Т. XIII. 1849. № 1. Отд. III. С. 5. — Вероятно, французский эквивалент здесь должен указывать на источник идеи понятия, ставшего одним из ключевых терминов французского социального «нового христианства» 30—40-х гг.

[91] *В. В. Розанов.* Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского // *В. В. Розанов.* Несовместимые контрасты жития. М.: Искусство, 1990. С. 53.

двух статьях о Гоголе, составивших приложение к книге «Легенда о Великом инквизиторе», он предпринял переложение эпизода «Бедных людей» (совсем не упоминая его) на язык критической концепции. В самом деле: Гоголь «погасил» и «вытеснил» Пушкина в сознании русских читателей[92]. Разве не это произошло с читателем Девушкиным по прочтении «Шинели» после «Станционного смотрителя»? Гоголь оклеветал человеческую природу, дав в Акакии Акакиевиче «сужение и принижение» и даже «искалечение человека против того, что и каков он в действительности есть»[93]. Не это ли вызвало потрясение и стремление отделить себя от искалеченного собственного образа и утвердить себя такого, «каков в действительности есть»? Можно сказать, что письмо Макара Девушкина о «Шинели» стало прототипом резкой розановской концепции отрицательной роли Гоголя на пути развития русской литературы. Роберт Джексон говорит, что взгляд Розанова на Гоголя есть, в сущности, более изощрённая версия жалобы Девушкина на «пасквиль».

Но при этом Джексон говорит, что взгляд Розанова в значительной мере опирается на неверную интерпретацию позиции Достоевского как создателя этого эпизода[94]. Взгляд Розанова ближе соответствует психологической реакции героя, чем мысли автора. Гоголь, по Розанову, отклонил, искривил, исказил путь русской литературы, и Достоевскому пришлось его восстанавливать. Но не обязан ли Достоевский этим своим новым шагом вызову Гоголя? Не явился ли этот последний диалектическим, так сказать, условием этого шага восстановления, синтеза пушкинско-гоголевских начал в творчестве Достоевского? И не оправдан ли, не искуплен ли автор «Шинели» той диалектикой мифа нашей литературы, что вдруг открывается в эпизоде «Бедных людей»?

Розановская концепция с этим эпизодом так тесно связана, что нельзя не завершить взглядом на неё наш сюжет. Ведь ту радикально новую точку зрения на процессы нашей литературы, какую дал нам Розанов, он словно извлёк из этого эпизода. И ту

---

[92] Там же. С. 228.

[93] Там же. С. 243, 240.

[94] *R. L. Jackson*. Two Views of Gogol and the Critical Synthesis. Belinskij, Rosanov and Dostoevskij: An Essay in Literary-historical Criticism // Russian Litterature. 1984. № 2. P. 223—242.

диалектику отрицания отрицания, что заложена в эпизоде, вскрыл именно он. Розанов увидел Гоголя так остро, как никто до него (и после него). Однако и розановский взгляд не овладел эпизодом как смысловым объёмом, потому что Розанов плоско понял Гоголя как отрицание. Да, Гоголь как отрицательный момент пути — это автор «Шинели» в эпизоде «Бедных людей». Но этот момент прочитывается различно на тех двух уровнях, на которых читается эпизод. На уровне Достоевского это необходимое творческое отрицание, сделавшее путь литературы нелинейным и глубоким. И — магистральным: ибо гоголевское «отрицание» если и искривило путь литературы, то искривило творчески, не исказило — оно его формировало; гоголевское «отрицание» с последующим «восстановлением» Достоевского в телеологии русской литературы образовало её магистральный путь.

Эту сложную ломаную линию пути *увидел* Розанов, независимо от того, как он роль Гоголя *оценил*. Он, можно сказать, увидел миф русской литературы, записанный в «Бедных людях», и в связь его с универсальным вселенским мифом прозрел, и начал вослед Достоевскому формулировать и творить этот миф, но его диалектикой он не вполне овладел.

В одной из последних своих статей — «Апокалиптика русской литературы» (1918) — Розанов выписал целиком стихотворение в прозе Гоголя из «Арабесок» — «Жизнь», поэтическую картину всемирной жизни древнего человечества и явления в ней христианства. «В меньшем числе строк нельзя сказать большего... — сказал после этого Розанов. — И всё оголённое существование Отечества, кажется, не стоит этих единственных во всемирной письменности строк. По их законченности. По их универсальности. По их неисчерпаемости». Но «что-то случилось. Что-то слукавилось». Гоголь изменил всемирной поэзии «Жизни» ради картин «оголённого существования Отечества». И погиб, «застыв, обледенев от ужаса»[95].

Оголённое, *обледенев* — всё те же мотивы, постоянно (не только у Розанова) с Гоголем связанные. Однако так ли противоречат они универсальной поэзии — если не «Жизни», то «Шинели»? Ведь если наше филологическое воображение нас не обманывает, то «Шинель», собравшая максимум этих мотивов у Гоголя, явилась проводником универсального мифа в сюжете русской

[95] *В. В. Розанов*. Уединённое. М., 1990. С. 471—472.

литературы. «Оголённое существование Отечества» стало этим проводником, великим необходимым моментом диалектики мифа нашей литературы, какой сотворил Достоевский в первом своем романе.

* * *

«Да, так я не думал, — повторял Инфантьев. — Я думал, что это такое? А это, оказывается, вот что».

Это концовка рассказа молодого Андрея Битова «Инфантьев» — и какое имеет она отношение к нашему сюжету? Но почему-то вспоминается.

Да, так мы не думали. Мы читали и перечитывали эти страницы «Бедных людей» и думали, что же это такое? Потому что предчувствовали. Потому что не верили скромности этого эпизода — его общеизвестности, его зачитанности не верили. И набрели на других страницах романа на стыд, «примером сказать, девический». И — открылось: горизонт открылся. Оказалось: эпизод с горизонтом, вот с таким горизонтом. Верно ли открылось, так ли? — пусть читатель судит. Мы же лишь растерянно повторяем вместе с героем битовского рассказа: а это, оказывается, вот что.

1995

Пустынный сеятель
и великий инквизитор

К чему стадам дары свободы?
Пушкин. «Свободы сеятель пустынный», 1823

Не ты ли так часто тогда говорил: «Хочу сделать вас свободными». Но вот теперь ты увидел этих «свободных» людей... ⟨...⟩ И люди обрадовались, что их вновь повели как стадо...
Достоевский. «Братья Карамазовы». «Великий инквизитор», 1879

1

Эпиграфы к этой статье взяты из двух удалённых одно от другого произведений русской литературы — удалённых по времени и по месту в пространстве литературы: поэзия и проза, лирическая миниатюра (13 строк) и колоссальный роман. Кто заметил странное сближение молодого пушкинского стихотворения с последней идейной конструкцией Достоевского? Сближение текстуальное, с теми же ключевыми словами («свобода» и «стадо»). Одно из прямых отражений Пушкина в Достоевском, не замеченное пока историей литературы. Стихотворение «Свободы сеятель пустынный...» стало известно лишь в эпоху Достоевского (опубликовано Герценом в Лондоне в 1856 г. и П. И. Бартеневым в «Русском Архиве» в 1866 г.[1]), и, при его внимании к

[1] Не отдельным стихотворением, а в составе письма Пушкина А. И. Тургеневу от 1 декабря 1823 г. (единственный беловой источник

каждой пушкинской строчке, Достоевский должен был его знать. Значит ли это, что он в строках «Великого инквизитора» скрыто его цитировал? Скорее, тут работала более сложная сила, удачно названная А. Л. Бемом «литературным припоминанием». Достоевский, «может быть, и сам того не сознавая», постоянно бывал «во власти литературных припоминаний»[2]; творческий анамнезис был его писательским методом. *Сам того не сознавая*! Вероятно, «припоминание» пушкинского сеятеля в речи великого инквизитора — это тот случай. Припоминание — не цитирование и не простое воспоминание, здесь важно слово, найденное филологом, — платоновский термин[3]. Это действие в литературе внутренней силы, ещё загадочной для теории творчества (загадочной, может быть, оставаться и предназначенной). Нечто вроде сверхпамяти, тайно работающей в писательской памяти, — попробуем назвать её генетической литературной памятью. Бем писал о беспримерной творческой возбудимости Достоевского и назвал это свойством гениального читателя[4]. Он видел такого художника, как Достоевский, в особенном состоянии спонтанного и полуосознанного *припоминания*, в том состоянии, в какое Сократ в диалогах Платона погружал своих собеседников, открывая им, что знание есть припоминание того, что душа (как Достоевский у Бема) уже знает, не сознавая того.

Большие темы, переходящие от автора к автору и образующие сквозной большой сюжет национальной литературы, и заключают в себе и несут эту особую, как бы идейно-художественно-наследственную (генетическую) память. Так и в горько-озлобленном стихотворении Пушкина была открыта тема, которая продолжала работать и развиваться в смысловом пространстве нашей литературы, в «резонантном» её пространстве, по опреде-

---

текста стихотворения). В собрания сочинений Пушкина впервые вошло в 1880 г., год окончания «Карамазовых».

[2] *А. Л. Бем*. Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 104.

[3] «А это есть припоминание (anamnesis) того, что некогда видела наша душа, когда она сопутствовала богу, свысока глядела на то, что мы теперь называем бытиём, и поднималась до подлинного бытия» («Федр», 249c). И далее: «Когда кто-нибудь смотрит на здешнюю красоту, припоминая при этом красоту истинную...» (249d), т. е. за явлением припоминая *идею*.

[4] «Достоевский — гениальный читатель» — речь 1931 г.: *А. Л. Бем*. Исследования. Письма о литературе. С. 35—57.

лению В. Н. Топорова[5]; в этом общем литературном пространстве и *резонирует* пушкинскому стихотворению поэма Ивана Карамазова-Достоевского.

Какова эта лирическая тема Пушкина, резонансом отзывающаяся в философском эпосе Достоевского, — об этом наш филологический сюжет. Своего «Великого инквизитора» Достоевский так комментировал (перед устным чтением его 30 декабря 1879 г. в Петербургском университете): «Высокий взгляд христианства на человечество понижается до взгляда как бы на звериное стадо, и под видом социальной любви к человечеству является уже не замаскированное презрение к нему» (15, 198[6]).

То же «стадо» как ключевое слово, и еще ключевое слово — «презрение». Но — «высокий взгляд христианства на человечество» как верховная тема. Вся эта связка тем с ключевыми словами (среди них и «свобода», конечно, на первом месте) и резонирует в нашем сюжете. Во главе же сюжета — сам Христос, его образ и его превращения в поэтическом и философском сознании нашего классического века: ведь сам Он является действующим лицом в обоих литературных сюжетах — в лирическом сюжете Пушкина и фантастическом Ивана Карамазова.

2

Пушкинское стихотворение (беловой автограф) дошло до нас в составе письма Александру Тургеневу от 1 декабря 1823 г. Но в письме у Пушкина выписано подряд два стихотворения, оба неизвестных адресату, но между ними уже прошло два года, и второе приводится как ответ-возражение на первое. Первое — «Наполеон» 1821 г.

Тогда в волненьи бурь народных,
Предвидя чудный свой удел,

[5] *В. Н. Топоров.* О «резонантном» пространстве литературы // Literary tradition and practice in Russian culture. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman. Rodopi, 1993. P. 16—21. Также: *В. Н. Топоров.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. II. М., 1998. С. 125.

[6] Цитаты из Достоевского даются по Полн. собр. соч. и писем в 30 т. с указанием в тексте статьи тома (арабской цифрой) и страницы. Цитаты из Пушкина — по Большому Академическому ПСС также в тексте (том указывается римской цифрой).

В его надеждах благородных
Ты человечество презрел.

«Наполеон» был первым в ряду южных историософских стихотворений молодого Пушкина, в которых под пером поэта вставала картина исторических превращений, открытая Французской революцией. Превращения происходят со «свободой», нестойким следствием «просвещения». Просвещение (философское движение просветителей) открывает дорогу свободе, которая открывает дорогу Наполеону. Исторической реакцией на свободу становится авторитарное и тираническое *презрение. Новорождённая свобода, / Вдруг онемев, лишилась сил.* Вспоминается из другой эпохи нашей литературы: «Так было уже несколько раз в истории. Задуманное идеально, возвышенно, — грубело, овеществлялось. Так Греция стала Римом, так русское просвещение стало русской революцией». Так «столетье с лишним» спустя на последней странице «Доктора Живаго» будет подведён итог превращениям основных понятий уже в нашей близкой истории.

Для Пушкина формула исторических превращений, видимо, стала столь важным открытием, что он тут же её продублировал в прозаическом варианте, связав её здесь уже с двумя именами:

«Пётр I не страшился народной Свободы, неминуемого следствия просвещения, ибо доверял своему могуществу и презирал человечество, может быть, более, чем Наполеон» (XI, 14).

Просвещение — свобода — презрение: та же цепочка. Поэтический и прозаический тексты возникали рядом на тех же страницах первой кишинёвской тетради. Формула рокового движения от свободы к презрению переносилась в исторический текст из оды, при этом не просто переносилась, а в обратной исторической перспективе. Пётр и Наполеон — на разных концах одного (в его общей, можно сказать, просветительской схеме) процесса: народная свобода как неминуемое (для Пушкина в 1821) следствие просвещения Петру (его делу, его стране) ещё предстоит идеально, как «светлое будущее», и он *заранее* презирает то человечество, которое выйдет из этого процесса; он сам — демиург процесса и не боится его последствий. Наполеон между тем на другом конце процесса сам являет собой его следствие. Так Пушкин развёл картину французской (и европейской в целом) и русской истории на пятачке одной и той же психологической характеристики двух её корифеев.

Между тем итог исторической миссии Наполеона ода подводила парадоксальный: он не только русскому народу высокий жребий указал, но и *миру вечную свободу / Из мрака ссылки завещал*. *Вечную* свободу! — так единственный раз у Пушкина сказано — словно предустановленную гармонию мира, не ту исторически слабую и бессильную, жалкую, какая описана в том же стихотворении. Романтический тоталитарный герой в итоге дал миру урок свободы, и ода в итоге провозгласила ему «хвалу».

Эти последние строки оды Пушкин назовёт спустя два года в письме А. Тургеневу своим последним либеральным бредом и выставит против них пустынного сеятеля. Возражением на утопию «вечной свободы» 1821 г. станет пушкинское подражание Христу 1823-го.

«Свободы сеятель пустынный...» — один из сильных примеров «личного проживания библейских сюжетов» в лирике Пушкина, может быть, самый сильный, потому что одно дело — лирическое самоотождествление с Давидом или блудным сыном, иное дело — подобное лирическое сближение со Христом[7]. Поэт встаёт *на место* сеятеля-Христа и обращается к людям с этого места. Слово поэта с этого места следует подлинному евангельскому слову Христа в эпиграфе к пьесе. Но между эпиграфом и лирической речью стихотворения — очевидное разногласие, даже, пожалуй, разрыв, который и составляет загадку стихотворения.

Оно, в самом деле, не очень понятно. Кто такой этот новый сеятель по отношению как к прообразу, прототипу или же образцу, с одной стороны, так и, с другой стороны, к поэту, Пушкину?

«Личное проживание» — это лирика. Однако ведь не прямая. Лирика с переключением в образ, притом в сакральный, единственный образ. Лирика на особом возвышенном месте, не на своём биографическом, человеческом месте. Лирика личная и сверхличная. Что-то вроде *лирического героя*, хотя В. Непомнящий писал убедительно, что это не категория пушкинской лирики[8]. Но — особенно сложный случай и тянет на «ролевое» стихотворение.

Если оно «ролевое», то какова эта роль? Если не прямо лирический Пушкин, то ведь и не Христос же Евангелия, а некая со-

---

[7] *Ирина Сурат*. Библейское и личное в текстах Пушкина // Московский пушкинист. VII. М., 2000. С. 89, 93.

[8] *В. Непомнящий*. Пушкин. Русская картина мира. М., 1999. С. 66.

временная фигура, берущая на себя быть последователем («апостолом») Христа в современности. В стихотворении разыграна эта роль — иронически или хотя бы в какой-то мере всерьёз разыграна?

В письме Тургеневу Пушкин придал ему насмешливый комментарий. Пьеса представлена как «подражание басни умеренного демократа И. Х.» (XIII, 79). Комментарий настраивает читать иронически и политически — сам «И. Х.», как он здесь прописан, прописан так иронически и нарочито политизирован. Ирония двойная: 1) в определении проповеди Христа как политической программы и 2) в оценке её как умеренной. Это звучит насмешливо в устах недавнего пылкого радикала в целом ряде политических стихотворений предшествующих двух лет, радикала и кощунственника, виртуоза перелицовок христианского языка на либерально-революционный лад: *Вот эвхаристия другая...* Как относится «Сеятель» к этой недавней весёлой революционности? Очевидно, что он от неё уходит — но куда? Истолкователи толкуют различно, и смысловой состав стихотворения провоцирует этот разброс пониманий. Стихотворение провоцирует нас поэтически, но его понимают и так, что оно провоцировало аудиторию политически. В специальной недавней статье[9] оно прочитано как политическое высказывание прежде всего и даже «революционное подстрекание», нацеленное задеть и поднять на борьбу презрением. «Сеятель» в таком истолковании — не исход из южной пушкинской политической лирики, а пик её. Автор статьи опирается на стилистические наблюдения В. В. Виноградова, заметившего, что евангельские образы в стихотворении «риторически перевёрнуты», и в целом оно «противопоставлено евангельской притче»[10]. Итак, вопрос центральный для понимания этого поэтического поступка — его отношение «к Эвангелию источнику», как выразился Пушкин в черновике письма к Тургеневу (XIII, 385). Оно (источник) предмет подражания иронически или хотя бы в какой-то мере всерьёз?

Перекличка эпиграфов, которою мы открыли сюжет, помогает ответить на этот вопрос. Ироническое стихотворение получи-

---

[9] *В. Паперный.* «Свободы сеятель пустынный...» // Коран и Библия в творчестве Пушкина. Jerusalem, 2000. С. 133—148.

[10] *В. В. Виноградов.* Язык Пушкина. М., 2000. С. 121—123 (переиздание книги 1935 г.).

ло столь серьёзный отклик в будущем — вероятно, недаром. И также эта обратная связь бросает обратный свет на политическое стихотворение. Оно себя превосходит как политическое.

Инквизитор у Достоевского именно принимает Христа как сеятеля свободы и как таковому ему отвечает: «Не ты ли так часто тогда говорил: “Хочу сделать вас свободными”. Но вот ты теперь увидел этих “свободных” людей».

Не правда ли, — если вернуться вновь к перекличке эпиграфов — поразительно точное соответствие переживанию пушкинского сеятеля, словно бы пересказ его монолога 1823 г., — только не от лица Христа (либо его романтического апостола или наместника в современности), а от лица заместившего его перед людьми узурпатора-антагониста. Произошла замена-подмена субъекта в сюжете, которая и составляет его интригу. Инквизитор в ответ на Христову проповедь предъявляет ему то самое человечество, какое и пушкинский сеятель в ответ на проповедь свою нашёл — нашёл в ответ не что иное, как мир великого инквизитора.

И познаете истину, и истина сделает вас свободными (*Ин. 8, 32*). В Евангелии свобода — не политическое понятие, и Спаситель Евангелия был сеятелем свободы. Таким, во всяком случае, Он предстаёт в сюжете «Великого инквизитора», а этот будущий сюжет бросает обратный свет на пушкинский лирический сюжет. А этот последний словно бросает вперёд себя смысловую тень. И в общем сюжете литературы два этих отдельных и отдалённых сюжета связаны совершенно помимо тех исторических и политических обстоятельств, которые вызвали в 1823 г. стихотворение Пушкина.

Так ли, что притча Христа риторически перевёрнута? Разве не пожинает пушкинский сеятель один из предсказанных в ней результатов — семя-слово пало на каменистую почву? А в обличительном монологе не просвечивает ли классическая библейская ситуация разрыва пророка с людьми и не откликаются ли иные гневные тона самого Спасителя, с какими Он обрушивался не только на книжников и фарисеев («Порождения ехиднины!»: *Мф. 3, 7*), но и на целые города («Горе тебе, Хоразин! горе тебе, Вифсаида!»: *Мф. 11, 21*)? И однако — выходит так (перекличка эпиграфов), что в большом тексте русской литературы путь ведёт от монолога пустынного сеятеля не к молчанию Христа Достоевского, а к монологу великого инквизитора.

Чистое евангельское слово стоит над пьесой Пушкина не иронически, но всерьёз. Это один контрастный фон для «лирического героя» — чистое слово эпиграфа; другой контрастный фон, который был в уме поэта, — утрированная фигура в письме Тургеневу. Видимо, от того и другого фона он отделял своего героя. Утрированная фигура нам говорит, что Пушкин видел, что происходит с Христовым образом в идеологической современности, и насмешливо это фиксировал. Видел это и наперёд, предугадывая метаморфозы идеального образа в новом веке и даже уже в послепушкинской современности.

Потому что Христос — не только умеренный, а революционный, так сказать, демократ — популярный в скором времени образ. Достоевский будет знать его по своей радикальной молодости и вспоминать, например, в черновиках к «Подростку»: «Про Христа Фёд. Фёд. отзывается, что в нём было много рационального, демократ, твёрдость убеждения и что некоторые истины верны. Но не все» (16, 14). Образ, вынесенный Достоевским из социального «нового христианства» 1830—1840-х годов[11], например, присутствующий в письме Белинского к Гоголю (за которое и пострадал тогда Достоевский): «Он первый возвестил людям учение свободы, равенства и братства...»[12]. Чем не герой французской революции? Но и с пушкинским сеятелем эта фигура перекликается. Политическое или больше стихотворение, какой свободы сеятель? — как будто ответ двоится и совмещаются два ответа у Пушкина.

---

[11] Пушкин, возможно, знакомился с ним через посредство Чаадаева, писавшего Пушкину 18 сент. 1831 г. о своем предчувствии явления человека, «который принесёт нам истину времени», и называвшего предтечей этого события «политическую религию, проповедуемую сейчас Сен-Симоном в Париже», или же, прибавлял Чаадаев, католицизм новой формации, идущий на смену прежнему (XIV, 227). «Политическая религия» нового христианства и стала бродилом метаморфоз Христова образа в XIX веке, в том числе в России. Пушкин не откликнулся прямо на эту мысль Чаадаева, но соответствующие явления наблюдал и уже своим поэтическим подражанием Христу 1823 г. и эпистолярным автокомментарием к нему на них откликнулся. На пути Достоевского «политическая религия» и впоследствии внутренняя с нею борьба стали одним из главных событий, в конце концов и приведших его к «Великому инквизитору».

[12] *В. Г. Белинский.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 3. С. 709.

Заглянув в текстологическую историю стихотворения, мы найдём, что сам источник откровения поэта в этой пьесе двоился. Вторая, презрительная строфа (*Паситесь, мирные народы...*) зародилась первоначально как заключительное также звено другого текста, в котором рассказывалось об обретении поэтом познания человеческой природы в результате уроков, полученных от некоего демона: *Моё беспечное незнанье / Лукавый демон возмутил / И он моё существованье / С своим навек соединил. / Я стал взирать его глазами, / Мне жизни дался бедный клад, / С его неясными словами / Моя душа звучала в лад* ⟨...⟩ *И взор я бросил на людей, / Увидел их надменных, низких, / Презренных ветреных судей, / Глупцов, всегда злодейству близких* — вплоть до концовки: *Паситесь* [*Вы правы*: вариант], *мудрые народы / К чему спасенья вольный клич / Стадам не нужен дар свободы...* — и т. д. до конца. Тот же сюжет в знаменитом «Демоне», написанном в те же осенние (1823) дни. «Свободы сеятель пустынный...» возник сразу вскоре (в ноябре 1823) как исход из этого демонического контекста-сюжета (II, 1129, 1131, 1133); одновременно, мы полагаем, он стал исходом из южной (кишинёвской) пушкинской политической лирики; это не боевое, как представляется в упомянутых толкованиях, а горькое стихотворение, это похмелье.

Таким образом, тема, которая перейдёт впоследствии в большом сюжете литературы к великому инквизитору, в этом демоническом контексте зародилась. Тема, которая и у позднего Пушкина не исчезнет: *О люди! жалкий род, достойный слёз и смеха!* Тогда, в 1823, он перенёс концовку почти в готовом виде из демонического контекста под евангельский знак, и то, что было выводом из уроков Демона, стало выводом из неудавшейся миссии нового спасителя. Субъект презрительного слова, недавний ученик Демона, стал лирическим alter ego Спасителя. В то же время в этой quasi-евангельской лирике и пушкинская пророческая тема открылась. Вместе с закрытием-исчерпанием южной политической лирики духовный путь к «Пророку» здесь начался. Сложные пушкинские пути прошли через этого «Сеятеля» — путь от «Демона» к «Пророку» через него прошёл. Но и более крупные общие пути всей русской литературы, как в этой статье пытаемся мы увидеть.

Два источника откровения-вдохновения-знания боролись (и смешивались) в происхождении стихотворения. В последующей литературно-духовной истории (в поэме Ивана Карамазова-До-

16 — 7013

стоевского) они разошлись: сеятель свободы воплотился в молчание Христа, который у Достоевского замолчал, риторическая же энергия его обличительной речи у Пушкина перешла в риторически изощрённый монолог инквизитора. «Ты хочешь идти в мир и идёшь с голыми руками, с каким-то обетом свободы...» (14, 230) — здесь задним числом не описана ли лирическая история сеятеля у Пушкина? Разве не о том она, как свободы сеятель шёл в мир с голыми руками и что из этого вышло? Инквизитор такими словами перелагает уроки страшного умного духа, «духа самоуничтожения и небытия» — и не распознаём ли его мы (пусть в ослабленной всё же, «демонической» версии) обратной связью в пушкинском демоне, а пушкинское событие 1823 года как вечное повторение того искушения, как искушение поэта в пустыне? Наконец, признание инквизитора: «слушай же: мы не с Тобой, а с н и м, вот наша тайна!» (14, 234) — не объясняет ли присвоение им аргументов сеятеля, тайное происхождение которых скрывалось в уроках «злобного гения», который стал тайно навещать поэта осенью 1823 года?

Наследство их из рода в роды / Ярмо с гремушками да бич. Последние строки стихотворения и ещё одно параллельное место к сюжету (будущему) великого инквизитора. Его ярмо — с гремушками тоже, он не забыл и об этом в своей социальной архитектуре: «Да, мы заставим их работать, но в свободные от труда часы мы устроим им жизнь как детскую игру, с детскими песнями, с хором, с невинными плясками» (14, 236). (Лидия Яковлевна Гинзбург говорила, что вот и советскую художественную самодеятельность предсказал Достоевский, а кто из нас, из советского, из сталинского особенно, времени, не помнит воспитательную роль хора в нашей тогдашней жизни, см. Людмилу Петрушевскую — пьеса «Московский хор».)

3

Автор «Великого инквизитора» вряд ли прямо вспоминал стихотворение Пушкина и скрыто его цитировал (можно, во всяком случае, только об этом гадать). Зато ещё раньше автор «Преступления и наказания» открыто цитировал *дрожащую тварь* из «Подражаний Корану», а вместе с ней и сам Коран вошёл в большой идейный сюжет Достоевского — вошёл как полюс-антагонист евангельскому полюсу.

В пушкинских «Подражаниях» «дрожащая тварь» есть определение человека, в соответствии с подражаемым духом Корана, — как бы естественно-презрительное его определение: так и должен пророк относиться к людям и так и должен сам человек к себе относиться.

Мужайся ж, презирай обман,
Стезёю правды бодро следуй,
Люби сирот, и мой Коран
Дрожащей твари проповедуй.

«Дрожащая тварь», как видно, здесь в совершенно благочестивом контексте, какого нисколько не нарушает. В этом контексте дрожащая тварь не отвергается Богом и его пророком; она и есть благочестивая тварь, в отличие от «строптивых» и «нечестивых», ей и несётся Коран пророком. Пушкин, собственно, переводит на язык Корана евангельский стих, обращённый воскресшим Христом к апостолам: «шедше в міръ весь, проповедите Евангелие всей твари» (*Мк. 16, 15*). На языке Евангелия в этой «твари» нет, конечно, презрительного оттенка, Пушкин, подражая духу Корана, эту экспрессию ей сообщает. Когда потом Раскольников будет соединять в идейную пару имена Магомета и Наполеона, он таким образом будет соединять два контекста с «тварью» у Пушкина (оба контекста — тех же 1823—1824 гг.) — «дрожащую тварь» с *двуногих тварей миллионами*, идущими в рифму к Наполеону.

Пушкинская «дрожащая тварь», как все помнят, получит в раскольниковском исполнении острую разработку. Как оценка человека она претерпит дальнейшее и немалое понижение, о чём можно сказать словами Достоевского, приведёнными выше: христианский взгляд на человечество как на божественное творение («тварь», которой проповедуется Евангелие, призванная стать *богочеловечеством*, как вскоре будет «слово найдено» Владимиром Соловьёвым[13]) понижается до взгляда на него как на *тварь*: другой, бестиальный полюс в семантическом диапазоне этого слова, которому и соответствует *стадо* как в пушкинском стихотворении, так и после в речи великого инквизитора; но и *стадо* в обоих контекстах есть сниженный прозаический перевод

[13] Чтения которого о Богочеловечестве посещал в эпоху «Братьев Карамазовых» (в начале 1878 г.) Достоевский.

святого евангельского («и будет одно стадо и один Пастырь»: *Ин.* 10.16). Раскольников, пользуясь пушкинским словом, производит в нём семантический сдвиг богоборческого характера. И в таком пониженном статусе это определение человека становится основанием раскольниковской идеи о двух разрядах людей. «Тварь дрожащая» раскольниковская против «дрожащей твари» пушкинской понижается в значении и вместе, повторенная трижды в речи героя, проходит интеллектуальную обработку и возводится в ранг идейного знака, в своеобразную художественно-философскую категорию. В этом качестве она и является в третий, последний раз как принципиальный идейный полюс в умственной конструкции Раскольникова — знаменитое: «Тварь ли я дрожащая или п р а в о имею... — Убивать? Убивать-то право имеете? — всплеснула руками Соня».

На это он «хотел было что-то ей возразить, но презрительно замолчал» (6, 322). Презрительно! Он хотел сказать о каком-то более сложном внутреннем «праве». Самое слово это как опора его идейной конструкции нечто о нём говорит как о герое века. Это было в великую революцию первое слово новой идейной истории века — «Декларация прав». И это нас возвращает к пушкинской оде «Наполеон» — исходному пункту нашего тематического сюжета. Извилистый путь ведёт от неё к Раскольникову в пространстве русской литературы. Наша славянофильская мысль на идею века ответит, что «даже самое слово п р а в о было у нас неизвестно в западном его смысле, но означало только справедливость, правду»[14]. Пушкинские контексты со словом «право» бывают весьма ироничны или скептичны (*Защитник вольности и прав / В сем случае совсем не прав*), в более же серьёзном случае таковы, что язык права переплетается с языком насилия[15]: *Нет, я не споря / От прав моих не откажусь*... Пушкин «сделал страшную сатиру» на Алеко «как поборника прав человеческого достоинства», заключал и как бы сетовал Белинский[16]. Пушкинские контексты (оба — всё тех же 1823—1824 гг.) готовили тезис Раскольникова.

Однако он убедительно говорит, что Наполеоном себя не считает. Он не Наполеон, а «глубокая совесть», как будет сказано о другом герое Достоевского, тоже весьма проблемном. Но ведь

---

[14] *И. В. Киреевский*. Критика и эстетика. М., 1979. С. 149.

[15] *А. А. Фаустов*. Авторское поведение Пушкина. Воронеж, 2000. С. 161.

[16] *В. Г. Белинский*. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М., 1948. С. 451.

он тоже человечество презрел и оттого убил. Отчего же презрел? От безмерного сострадания. Верно сказано в недавней статье о Раскольникове, что любовь к людям он переживает «как бремя, как крест, от которого он — безнадёжно — пытается освободиться»[17]. Диалектика подобного перерождения чувств и идей — большая тема Достоевского, между прочим, близко его роднящая с преследовавшей его по пятам проблематикой Ницше. Ницше именно по пятам Достоевского, ещё не зная о нём, проследил родство *сострадания* и *презрения* и был очень сосредоточен на этой теме. А у Достоевского именно этот сплав сострадания и презрения станет программой великого инквизитора.

Достоевский принял от Пушкина образ Корана и включил в свою идейную парадигму; Коран пошёл работать в его идейных комбинациях. Вослед Раскольникову Версилов ссылается на Коран, на его повеление «взирать на “строптивых” как на мышей, делать им добро и проходить мимо, — немножко гордо, но верно» (13, 175). Однако с Кораном просто, очень просто, это лишь одиозный пример (пусть Версилов и соглашается) такой религиозной нормы, какая в себя включает презрение к человеку. Тема речи Версилова перед Подростком, в которой он ссылается на Коран, относится не к Корану, а сквозь Коран к противостоящей ему библейско-евангельской заповеди любви. «Друг мой, любить людей так, как они есть, невозможно. И однако же должно». Должно, потому что заповедано, — и однако же, *невозможно*. Это Версилов, но и сам Достоевский начал десятью годами раньше (1864) тем же словом «невозможно» свою запись «Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?»: «Возлюбить человека, к а к с а м о г о с е б я, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности на земле связывает. *Я* препятствует. Один Христос мог, но Христос был вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек» (20, 172).

А вот Версилов: «Любить своего ближнего и не презирать его — невозможно. По-моему, человек создан с физическою невозможностью любить своего ближнего. *Тут какая-то ошибка в словах с самого начала...*» (13, 175). В словах заповеди ошибка, невозможность, как в сходящихся параллельных неэвклидовой геометрии, к которым, мы помним, проявлял большой интерес

[17] *Б. Тихомиров*. К осмыслению глубинной перспективы романа Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский в конце XX века. М., 1996. С. 260.

сочинитель «Великого инквизитора» Иван Карамазов, говорящий про заповедь то же, что и Версилов. «Со всей остротой он чувствует чудесный, “неевклидов” характер этой любви, которая представлялась таким простым, само собой разумеющимся делом либеральному религиозному настроению его эпохи»[18].

Достоевский устами своих проблемных героев проблематизовал это «простое дело», и версиловской критикой заповеди был предвосхищен тот взрыв рефлексии над ней и вокруг неё, какой вдруг случился в философской мысли в конце XIX — начале XX века (энциклопедически широкий свод высказываний на эту тему, с примерами из Достоевского, Ницше, Вяч. Иванова, Розанова, М. М. Бахтина, М. И. Кагана, Бубера, Фрейда, Пришвина, Музиля[19] собран в книге Вардана Айрапетяна[20]). Фокусом этой рефлексии было, как и в записи Достоевского 1864 года, второе, сравнительное звено в составе заповеди — «как самого себя». Как возможен этот эгоистический, кажется, постулат как «естественная» основа универсальной заповеди? Особенно непосредственно Пришвин выразил недоумение в дневниковой записи 9 мая 1925 г.: «Правда, вот чудно-то, как подумаешь об этом, как это можно любить себя ⟨...⟩ Что же значит, когда вот говорят: люби ближнего, как самого себя?»[21] А Мартин Бубер даже предположил ошибку в Септуагинте, в переводе[22].

В этом ряду рефлексии над второй «наибольшей» заповедью[23] Достоевский, похоже, первый так остро её проблематизо-

---

[18] *О. Седакова*. Проза. М., 2001. С. 278.

[19] Как параллель диалогам у Достоевского: «— Помнишь, ты же всегда говорил, что “люби ближнего” так же отличается от долга, как ливень блаженства от капли удовлетворённости? ⟨...⟩ — Иронию своего состояния я прекрасно вижу. Со вчерашнего дня, да, наверное, и всегда, я только и делал, что набирал войско доводов в пользу того, что эта любовь к этому ближнему никакое не счастье, а чудовищно грандиозная, наполовину неразрешимая задача!» (*Роберт Музиль*. Человек без свойств. М., 1984. Кн. 2. С. 424; пер. С. Апта).

[20] *Вардан Айрапетян*. Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски. М., 2001. С. 243—244.

[21] *М. М. Пришвин*. Дневники. 1923 — 1925. М., 1999. С. 285.

[22] *Мартин Бубер*. Два образа веры. М., 1995. С. 274.

[23] Заповедью, заметим, ветхозаветною, принятой и в Евангелие, однако присутствующей в трёх синоптических и отсутствующей в четвёртом Евангелии. Вместо неё в четвёртом Евангелии даётся «*Заповедь новая*» — существенно новая в сравнении с канонической заповедью: «Заповедь

вал, подчеркнув «самого себя» как то, что «препятствует». А провокационными словами Версилова (и затем Ивана Карамазова) проблематизовал её далее как бы с другой стороны — с точки зрения выступающего в этих словах самоутверждающегося «препятствия», т. е. самого «самого себя»; критический акцент при этом переносился со второго звена на первое — на оценку «ближнего» — здесь «ошибка в словах», по Версилову, — и в истолкование заповеди вносился предельно чуждый ей мотив презрения, в результате давая провокационную, адскую смесь любви и презрения как единственно возможное «на земле» отношение к человеку.

Но самая острая провокация в этих провокационных рядах осталась в подготовительных материалах к «Подростку». Два предварительных варианта цитированной версиловской речи перешли почти без изменений в окончательный текст, за исключением двух фраз, оставшихся в черновиках. Там было: «Без сомнения, Христос не мог их любить: ОН их терпел, ОН их прощал, но, конечно, и презирал. Я, по крайней мере, не могу понять ЕГО лица иначе» (16, 156 и 288). При перенесении фрагмента в окончательный текст на место этих двух фраз и встала фраза о Коране, отсутствующая в черновых материалах. В том же контексте функционально *вместо* Христа появился Коран. Очевидно, автор не решился ввести в роман шокирующую гипотезу о *Христе презирающем* — «самую страшную мысль», по оценке Роберта Джексона[24], всего творчества Достоевского, — но он такого Христа *помыслил*. Через Версилова помыслил[25].

В посмертно опубликованном исследовании «Из истории "нигилизма"» А. В. Михайлов показал, как европейское понятие нигилизма зарождалось в «Речи мёртвого Христа с вершин мироздания о том, что Бога нет» в составе романа «Зибенкез» Жан-Поля (1796—1797), где совершенно по-новому была почувствована «ничтожность» человека в результате того, что *сделались*

новую даю вам, да любите друг друга; как Я возлюбил вас, так и вы да любите друг друга» (*Ин. 13, 34*).

[24] *Р. Л. Джексон*. Завещание Достоевского. М., 1995. С. 14.

[25] Это место в текстах Достоевского явно не учтено в замечании исследовательницы: Достоевский «никогда ни сам, ни устами кого-либо из своих героев не покушался на личность Христа» (*Г. Г. Ермилова*. Тайна князя Мышкина. Иваново, 1993. С. 8; цит. по ст. Б. Тихомирова: Достоевский и мировая культура. Альманах № 13. СПб., 1999. С. 161).

мыслимыми самая идея смерти Бога и обезбоженный мир; у Жан-Поля это лишь страшный сон, и автор идею не разделяет, напротив, но он такое помыслил и изложил сновидение так, «чтобы дать пережить весь ужас обезбоженного мира», он явился «первооткрывателем самой мыслимости мира без Бога, самой мыслимости того, что Бог умер», «первооткрывателем столь страшных вещей, впечатление от которых было колоссально»[26].

Можно вспомнить это размышление, когда встаёт как вопрос перед нами этот Христос презирающий (не озаботивший, кстати, пока достоевсковедение, за исключением, кажется, лишь давней статьи В. Л. Комаровича[27] и приведённого замечания Р. Л. Джексона), оставшийся у Достоевского в черновых недрах его творческой мысли, не введённый в открытое творчество, но тем более задевающий нас как затаённое содержание мысли Достоевского, который, мы знаем, многое такое помыслил, с чем был несогласен.

К этой гипотезе, наверное, можно было бы отнестись как к странной причуде мысли и не принимать её особенно во внимание, если бы как-то она не была уже предсказана пушкинским сеятелем, горько и странно соединившим евангельское задание с презрением к народам-стадам, — и тем самым уже записана в память литературы. А в сеятеле были тем самым предсказаны мотивы «Великого инквизитора». Очевидно, внутренними ходами достоевского мира версиловский Христос презирающий переходил в великого инквизитора, овладевшего человеческой историей от имени Христа.

4

Как объяснял Александру Тургеневу Пушкин, «Свободы сеятель пустынный...» возник в подражание «басне», притче Христовой. «Великий инквизитор» — притча в романе[28]. Помимо, значит, сближения содержательного есть у этих двух отдалённых текстов и отдалённое жанровое сближение. Притча в романе это обособление, произведение в произведении. Это внутри романа Достоевского произведение Ивана Карамазова, — но, вопреки

[26] *А. В. Михайлов*. Обратный перевод. М., 2000. С. 553.

[27] *В. Л. Комарович*. «Мировая гармония» Достоевского // Атеней. Кн. 1—2. Л., 1924. С. 142.

[28] *О. Седакова*. Притча и русский роман // *О. Седакова*. Проза. М., 2001. С. 274—285.

этому ясно прописанному автором романа структурному факту, поэму Ивана об инквизиторе читают отдельно, как прямое произведение Достоевского. Как формулировал Вячеслав Иванов (в сохранившемся конспекте лекции, прочитанной в Риме в 1930-е годы), «она связана, хотя есть основания её считать отдельной вещью»[29]. Сложность чтения этого текста в том, что, вероятно, надо читать его двойными глазами — как прямое, хотя и «связанное», высказывание автора Достоевского. Но отсюда проистекает и сложность понимания, постоянно сказывающаяся в истолкованиях уже XX века (этой сложности нет ещё в наивноклассической книге В. Розанова, 1891). В упомянутой заметке Вяч. Иванов согласен принять «легенду» исключительно «как портрет Ивана», человеческий документ героя и даже «клиническую запись», как философское же высказывание Достоевского она оценена низко («Итак, если это Достоевский, то легенда плоха ⟨...⟩ Но художественно однако эта легенда совершенна — как портрет Ивана»[30]). Близко к тому и в те же 1930-е годы судит Романо Гвардини: это произведение Ивана, созданное в своё оправдание и даже его «саморазоблачение»[31].

Заключение слушателя поэмы, Алёши, мы помним: «Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел того» (14, 237). Автор Иван не спорит, признавая тем самым как будто авторскую свою неудачу. Но неудача автора Ивана есть удача автора Достоевского, очевидно задумавшего и исполнившего «хвалу Иисусу». В недоуменных реакциях сильных умов XX века, однако, Христос «Великого инквизитора» и породил основное недоумение.

«Поэтому я решился принять тот вызов, который ощутил, и поставил вопрос, на первый взгляд парадоксальный: так ли уж неправ в конечном счёте Великий инквизитор по отношению к такому Христу?»[32] К какому *такому*? Т. е. к какому-то «не такому», бросающему вызов христианской мысли о Достоевском. Теолог Романо Гвардини судит его как неканонический образ вне исторических христианских функций, вне исторической христиан-

---

[29] *Вяч. Иванов.* Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 76. — Автор вспоминает примеры вставных новелл из истории литературы — от Апулея и «Дон Кихота» до капитана Копейкина.

[30] Там же. С. 78—79.

[31] *Романо Гуардини.* Человек и вера. Брюссель, 1994. С. 130.

[32] Там же.

ской Церкви: «Это — Христос, лишённый всех и всяческих связей, Христос Сам по Себе»[33]. Но и не только Христос вне Церкви: «разве это Господь Евангелий, Тот, Кто принёс “не мир, но меч”?» — С. С. Аверинцев ставит ему в параллель целый список романтических «персонажей розовой воды» на месте евангельского образа — от Ренана до М. Булгакова[34]. Достоевсковед наших дней ищет выход из положения, идентифицируя гвардиниева Христа «самого по себе» (Ein Christus nur für sich allein[35]) с достоевским же «Христом вне истины» именно как таким, как его понимает Иван Карамазов[36]. Исследователь в ряде своих работ развил гипотезу о постепенном пересмотре Достоевским на своём пути своего же парадоксально знаменитого «Христа вне истины», парадоксально утверждённого им как любимый собственный образ в письме 1854 г. к Н. Д. Фонвизиной, пересмотре, в конечном счёте и приведшем ко Христу, как он представлен в монологе инквизитора, т. е. ко Христу Ивана Карамазова, не Достоевского. Своему толкованию истолкователь ищет опоры в тексте, подчёркивая своим курсивом *истину* как аргумент инквизитора против молчащего визави: «И можно ли было сказать хоть что-нибудь *истиннее* того, что он возвестил Тебе в трёх вопросах, и что Ты отверг...» (14, 229). Следовательно — перед нами тот самый «Христос вне истины», который был образом Достоевского, а стал образом Ивана, героя Достоевского, и его героя второго порядка — великого инквизитора; любимый образ молодого ещё Достоевского стал ложным образом его поздних, от автора отчуждённых героев.

Какому, однако, в итоге «хвала Иисусу» — ведь не этому ложному образу? Слово Алеши — авторитетный вердикт, звучащий авторитетностью подлинно авторской и, значит, удостоверяющий от настоящего автора (впрочем, и автор второго порядка не отрицает) присутствие в спорном произведении подлинного Христа Достоевского.

---

[33] Там же. С. 134.

[34] «Великий инквизитор» с точки зрения advocatus diaboli // *С. С. Аверинцев*. София — Логос. Словарь. Киев, 2001. С. 328.

[35] *Romano Guardini*. Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk: Studien über Glaube. 7 Aufl. Mainz; Paderborn, 1989. S. 140.

[36] *Б. Тихомиров*. Христос и истина в поэме Ивана Карамазова «Великий инквизитор» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 13. СПб., 1999. С. 158—159.

Недоумение относительно подлинности образа владеет и действующими лицами. Что это, «какое-нибудь невозможное qui pro quo?» — вопрос Алёши (14, 228). Qui pro quo — комедийный, почти водевильный термин — это подмена. Подмена подозревается сразу не только Алёшей, слушателем, но героем, самим инквизитором: «Это Ты? Ты? 〈...〉 Я не знаю, кто ты, и знать не хочу: Ты ли это или только подобие Его...» И авторский комментарий Ивана: «Пленник же мог поразить его своею наружностью» (14, 228). Мотив *двойника* возникает в сюжете, но если не авторством Ивана, то авторством Достоевского, кажется, не поддерживается. Тем не менее мы наблюдаем на эту тему сомнения в философской критике, и относятся эти сомнения не только к тенденциозному, допустим, представлению образа в монологе великого инквизитора, но и к самому молчащему образу вне этого монолога — к самому его молчанию и в особенности к финальному поцелую: «Поцелуй Христа есть непростительная вещь в художественном смысле. Он никогда не целует. Его целуют»[37]. «В непосредственной художественной образности самого текста молчание Христа приобретает какие-то психологические качества сновидения; атмосфера, совершенно неизвестная Евангелию. Это молчание оставляет по себе некую пустоту, которую многозначность позволяет заполнять самым противоречивым образом»[38]. О поцелуе Христа как кульминации всего действия — иначе у О. Седаковой: «именно здесь мы вырываемся из сферы Ивана 〈...〉 в область чистого видения 〈...〉 Вызванный Достоевским и его героем образ в конце концов действует так, как это свойственно ему»[39].

Надо вспомнить эту кульминацию и вместе развязку в тексте Достоевского, последнее слово поэмы Ивана: «Поцелуй горит на его сердце, но старик остаётся в прежней идее» (14, 239). Но поцелуй на сердце его *горит*! Похоже, что Достоевский его оставляет, по-пушкински, «погружённым в глубокую задумчивость». И ещё одно из Пушкина, может быть, здесь откликается — из адского пушкинского стихотворения: *Лобзанием своим насквозь прожёг уста, / В предательскую ночь лобзавшие Христа*. Он не целует — Его целует Иуда, которому сам Сатана возвращает у Пушкина

[37] *Вяч. Иванов*. Архивные материалы и исследования. С. 78.
[38] *С. С. Аверинцев*. Цит. ст. С. 328.
[39] *О. Седакова*. Цит. ст. С. 285.

прожигающий поцелуй. И вот в сюжете «Великого инквизитора» не обратная-возвратная ли цитата из Пушкина? Инквизитору, который выбрал умного духа и представляет его в сюжете, возвращается от Христа прожигающий поцелуй — но любовью прожигающий. Достоевский не следует евангельскому сюжету — он сотворяет свой священный сюжет. То же, видимо, надо и в целом сказать о Христе поэмы, которого его критики сверяют с Христом Писания.

Возможно, критически и загадочно формулируемый «Христос сам по себе» Романо Гвардини в самом деле ближе всего подходит к лику *Христа Достоевского*, максимально очищенного от слов и поступков. Свой единственный опыт поэтического воплощения этого лика Достоевский затруднил нарочито, поместив его в оболочку «чужого слова», притом вдвойне чужого — Ивана и инквизитора. «Достоевский создал, таким образом, исключительно неблагоприятные предпосылки для изображения Христа, соответствующего Его образу в Новом Завете»[40]. И вызвал, как последствие, философский огонь на себя от сильных умов, вознамерившихся проверить созданный им образ на предмет такого соответствия — вместо того, чтобы просто принять его от Достоевского. Загадка «Великого инквизитора» в том, как в специально устроенных неблагоприятных условиях получилась от настоящего автора убедительная «хвала Иисусу, а не хула», и на поэтологическое раскрытие этой загадки могут быть потрачены профессиональные филологические усилия.

На гипотезу же «Христа вне истины» в поэме Ивана можно сказать, вероятно, что таков он и есть как образ великого инквизитора, что подтверждает текст, но таков ли он как образ поэмы, которому в результате она оказывается «хвалой», чего и автор Иван не отрицает, принимая, похоже, оценку Алёши, а с ней и самооценку автора Достоевского? Тем не менее философские сомнения в будущем веке будут именно относиться к Христу Достоевского в этой поэме.

Эти сомнения будут означать и пересмотр всей разыгранной ситуации; недаром этот вопрос Гвардини: так ли *в конечном счёте* неправ инквизитор по отношению *к такому Христу*? Тоталитаристский XX век даст целый ряд таких пересмотров если не в поль-

[40] *Вольфганг Казак.* Образ Христа в «Великом инквизиторе» Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 5. М., 1995. С. 37.

зу, то в сторону признания своей правоты и за инквизитором, ряд, ещё в столетии Достоевского предвосхищенный Константином Леонтьевым; об этом далее. Критический взгляд на Христа в поэме вёл к пересмотру всего проблемного соотношения, которое представлялось столь ясным Розанову (на что и последовал ему личный ответ в письме от Леонтьева). Задана же была эта скрытая сложность ещё в давнем стихотворении Пушкина. И мотив qui pro quo, подмены и двойника недаром сигнализировал от автора об этой большей сложности, указывая, похоже, на большую тему о превращениях Христова образа в христианской истории человечества и особенно в век Достоевского — да и в век уже Пушкина. Уже его новый сеятель, «И. Х.», умеренный демократ, тот, кто первый провозгласил свободу, равенство и братство, по Белинскому, и т. д. — версиловский Христос презирающий, наконец, великий инквизитор *вместо* Христа.

5

«Достоевский изучает человека в его проблематике, — иначе сказать, в его свободе, которой дано решать, избирать, отвергать и принимать...»[41] «Великий инквизитор» стал итоговым средоточием проблематики человека у Достоевского, сокровенной его проблематики, преломленной в контридеологии инквизитора, философского оппонента, и тем самым обостренно-полемически выговоренной.

Если вернуться к заповеди любви, то с этой именно абсолютной вершины и предъявляет свой счёт самому её творцу инквизитор: Ты поступил с людьми, «*как бы и не любя их вовсе*» (14, 232). И упрекает Его в отсутствии *сострадания*, что выразилось в *уважении* к человеку: «Столь уважая его, Ты поступил, как бы перестав ему сострадать, 〈...〉 — и это кто же, тот, который возлюбил его *более самого себя*!» (заметим здесь, и это стоит отметить, выразительную коррекцию заповеди: кто производит эту коррекцию — инквизитор, Иван, Достоевский?). Потому что сострадание, так он формулирует, «было бы ближе к любви» (14, 233). Так прежний раскольниковский сплав *любви-сострадания* и *презрения* осуществляется максимальным образом в деле великого инквизитора. В своей книге Розанов именно этот сплав отметил; он

[41] *Прот. Г. Флоровский*. Пути русского богословия. Paris, 1981. С. 296.

отметил в поэме-«легенде» «необыкновенную сложность её и разнообразие» совмещённых в проповеди её героя идей и мотивировок, разнообразие и сложность, «соединённые с величайшим единством. Самая горячая любовь к человеку в ней сливается с совершенным к нему презрением»[42]. *Сливается*: та самая адская смесь.

Главное же — *человеческая природа*. Главный контраргумент оппонента против главной Его ошибки. В оценке человеческой природы была главная ошибка: «Клянусь, человек слабее и ниже создан, чем Ты о нём думал!» (14, 233) И человеческая природа оказалась сильнее Его. Человеческая природа при этом мыслится неизменной. «...не переменятся люди, и не переделать их никому, и труда не стоит тратить!» — говорил Раскольников Соне (6, 321; как не вспомнить здесь вновь из сеятеля — *Но потерял я только время, / Благие мысли и труды...?*). Человеческая природа мыслится неизменной, *непоправимой* — но в качестве таковой какой-то неокончательной, *недоделанной*, злостно испорченной: *«недоделанные пробные существа, созданные в насмешку»* (14, 238). Эта формула человека в устах героя поэмы и за ним стоящего Ивана предполагает «заключение от творения к Творцу», т. е. «онтологическую насмешку» в замысле творения[43]. Человек был *создан* таким «в насмешку».

Так на языке инквизитора — ну а что мы находим у Достоевского на его личном и чистом, собственном языке? Один из путей к «Великому инквизитору» вёл от записи 1864 г. «Маша лежит на столе...», где сказано: «Итак, человек есть на земле существо только развивающееся, след., не оконченное, а переходное ⟨...⟩ на земле человек в состоянии переходном» (20, 173). Вскоре вослед Достоевскому Ницше, ещё не зная о нём, провозгласит своё знаменитое: человек это мост, *переход* (Übergang) по канату над пропастью между животным и сверхчеловеком. Сближение, совпадение *словаря* здесь кое-что значит. И не в одном «переходе» — сближение словаря, но и в «твари», и в сострадании к твари, в том же самом проблемном контексте. «В человеке т в а р ь и т в о р е ц соединены воедино: в человеке есть материал, обло-

---

[42] *В. В. Розанов*. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. М., 1996. С. 95.

[43] *Б. Тихомиров*. Х р и с т о с и и с т и н а в поэме Ивана Карамазова «Великий инквизитор». С. 173.

мок, глина, грязь, бессмыслица, хаос; но в человеке есть также и творец, ваятель, твёрдость молота, божественный зритель и седьмой день — понимаете ли вы это противоречие? И понимаете ли вы, что ваше сострадание относится к “твари в человеке”, к тому, что должно быть сформовано, сломано, выковано, разорвано, обожжено, закалено, очищено, — к тому, что страдает по необходимости и должно страдать? А наше сострадание — разве вы не понимаете, к кому относится наше обратное сострадание, когда оно защищается от вашего сострадания как от самой худшей изнеженности и слабости? — Итак, сострадание против сострадания!»[44]

Ницше также изучает человека в его проблематике, и его проблематика совпадает с проблематикой Достоевского. Решения не совпадают: по части «твари дрожащей» и родства сострадания и презрения Ницше близок к Раскольникову, по части программной ставки на сострадание в этой смеси он противостоит великому инквизитору, и он, конечно, чужд безграничному, «какому-то ненасытимому состраданию» Сони (6, 243), не раскольниковскому, иному, не могущему перейти в презрение.

Это сближение словарей — в начале и середине 1880-х годов, на пороге узнания Достоевского. Достоевский же мыслей о человеке как переходе и о сверхчеловеке узнать не успел. Но сверхчеловека Ницше успел узнать Владимир Соловьёв и, отзываясь на него как на опасный соблазн, начал тем не менее так разговор о нём (1897): «Эта мысль прежде всего привлекает своею истинностью»[45]. Затем двумя годами позже (1899) он написал об «идее сверхчеловека» ещё одну статью, где сказал: «Всякая идея сама по себе есть ведь только умственное окошко»[46] — и признал идею Ницше окошком на истину, но в искажающем преломлении. И назвал сверхчеловеком своего антихриста в предсмертной повести о нём.

Достоевский слова «сверхчеловек» себе не позволил. Но он помыслил в той же записи 1864 г. некое будущее *иное состояние* человека и не знал, как его назвать, — не мог назвать его вообще «человеческим», поскольку «будущее существо», к которому ны-

[44] *Ф. Ницше*. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 346—347.

[45] Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва. 2-е изд. Т. 10. СПб., 1914. С. 29.

[46] *В. С. Соловьёв*. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 611.

нешний человек — лишь существо *переходное*, «вряд ли будет и называться человеком (след., и понятия мы не имеем, какими будем мы существами)», как не мог и локализовать это будущее состояние в пространстве и времени: «На какой планете, в каком центре, в окончательном ли центре, то есть в лоне всеобщего синтеза, то есть Бога? — мы не знаем» (20, 173). Мысль Достоевского об этом будущем состоянии была в колебании: он весьма неопределённо мыслил его трансцендентно-имманентным, в духе своего христианского историзма и до конца дней не оставлявшего его хилиастического чаяния, сказавшегося особенно в пушкинской речи.

Так или иначе, он мыслил в этом странном мечтании человеческую природу то ли исторически, то ли мистически, мистически-исторически, исторически-трансцендентно, преходящей, и также некий абсолютный рубеж на этом пути «прехождения» человека: «Сам Христос ⟨...⟩ предрек, что до конца мира будет борьба и развитие (учение о мече)...» (20, 173). Учение о мече — а вскоре за этой записью Раскольников повторит за своим автором, в самом странном тоже контексте, неожиданно так заключив своё ницшеанское, говоря из будущего, рассуждение о двух разрядах людей: «И — vive la guerre éternelle, — до Нового Иерусалима, разумеется!» И на удивлённый вопрос Порфирия Петровича твёрдо ответит, что верует в Новый Иерусалим и в воскресение Лазаря «буквально» (6, 201). Типичный у Достоевского случай и творческий ход — как собственная его мысль переходит в *иную* мысль его героя — путём *соприкосновения* и творческого преломления-отчуждения, не теряя при этом связи с источником — мыслью автора. Так и «недоделанные пробные существа» как отчуждённое от автора суждение о человеке сохраняло, с радикально перемещённым акцентом, связь с собственной авторской мыслью о человеке как существе не оконченном, переходном. Переход же мыслился как христианское отрицание человеком его природы: «Итак, человек стремится на земле к идеалу, противуположному его натуре» (20, 175). Если не забывать при этом о твари дрожащей, явившейся в его мире следом за этой записью автора, то антитезу ей в поддержку записи он мог найти в новозаветном понятии «новой твари»: *Итак, кто во Христе, тот новая тварь; древнее прошло, теперь всё новое* (*2 Кор. 5, 17*). Тварь дрожащая как натура и *новая тварь* — идеал, *противоположный* натуре.

6

В XIX веке, ближе к его концу, открылось *умственное окошко*, в которое напряжённо стали смотреть такие умы, как Достоевский, Ницше, Соловьёв, и другие за ними. Это была *оценка человека* как заново и по-новому вставший вопрос, вставший заново на историческом повороте. Оценка человека как родового существа в новейшей истории человечества, открывшейся революцией конца XVIII столетия. Оценка человека в такой всемирной ситуации, в которой протагонистами на исторической сцене выступили широкие массовые движения и выдвигаемый ими и управляющий ими тоталитарный герой, в Наполеоне впервые новому веку явившийся. Ода Пушкина «Наполеон» и дала завязку широкому разветвлённому сюжету русской литературы века, звенья которого в их переходах от Пушкина к Достоевскому мы и пытаемся проследить: Наполеон, который «человечество презрел», пустынный сеятель, презревший его по-иному, под святым эпиграфом из Евангелия, великий инквизитор, отождествивший любовь и презрение к человечеству и обративший этот сплав в государственный принцип.

«Все неразрешимые исторические противоречия человеческой природы на всей земле» — формулирует инквизитор главную тему всего исторического процесса (14, 230). Тема объявленного умами эпохи процесса «переоценки всех ценностей», основной из которых и был человек. К этой теме в конечном счёте сводилось главное всё. Историософия сводилась к антропологии. Презрение к человеку и утопия о человеке были полюсами процесса. Пушкин ещё был чужд утопии о человеке (в виде мысли о коренном изменении человека, метаморфозе его природы, какая уже была мыслью Гоголя, с его ожиданием нового Чичикова и нового Плюшкина в третьем томе поэмы, — но она не была ещё мыслью Пушкина), Достоевский сильнейшим образом в неё включён. Тема глядела в двадцатый век. Инквизитор Христу возвращал его высокое понятие о человеке как утопию: «Но вот Ты теперь увидел этих “свободных” людей». Поэма как произведение Ивана Карамазова — антиутопия[47], как произведение Достоевского это антиантиутопия.

---

[47] «Пророческий или нет, это действительно и неоспоримо один из ключевых текстов для проблемы проблем нашего столетия, проблемы тоталитаризма» (*С. С. Аверинцев*. Цит. ст. С. 327).

В самом конце уже века на поэму была выразительная реакция — собственная антиутопия Константина Леонтьева в пику утопии Достоевского с его «всемирной любовью» пушкинской речи и в поддержку антиутопии инквизитора и Ивана. В предсмертных письмах Розанову, только что напечатавшему книгу свою о «легенде», Леонтьев пророчил — пророчил злорадно (в обоих образовавших это слово значениях, поскольку он своеобразно приветствовал эту будущую картину) — неминуемый скорый социализм как «грядущее рабство» и рисовал с известным удовольствием картину «хронических жестокостей, без которых нельзя ничего из человеческого материала надолго построить» (социализм в союзе «с русским Самодержавием и пламенной мистикой (которой философия будет служить, как собака), ⟨...⟩ но уж жутко же будет многим»). Такова была его окончательная оценка «человеческого материала». «И Великому Инквизитору позволительно будет, вставши из гроба, показать тогда язык Фёд. Мих. Достоевскому. А иначе всё будет либо кисель, либо анархия...»[48] Исторически Леонтьев видел вперёд — в грядущей уже в скором времени нашей истории инквизитор такой язык Достоевскому показал. И многие из нас могли увидеть это своими глазами. Но могли увидеть и то, что путём «хронических жестокостей» нельзя из человеческого материала что-либо так уж *надолго* построить.

Сбывшийся леонтьевский прогноз был предвестием тенденции к пересмотру проблемной ситуации поэмы, которая в более сложных, нежели у Леонтьева, формах скажется в будущем веке. В большой статье 1916 г. «Около Хомякова» о. Павел Флоренский коснётся «легенды» по ходу критики хомяковской историософской идеи о борьбе в духовной истории человечества двух центральных начал — «иранства» как мягкого начала религиозной свободы и «кушитства» как твёрдого начала необходимости. Хомяков выбирает «иранство» и вслед за ним Достоевский в «легенде», для Флоренского же она самой навязанной нам ситуацией выбора «приводит религиозное сознание к бесконечным трудностям ⟨...⟩ там, где tertium dandum est». «Христа» Достоевского Флоренский упоминает только в кавычках и находит в поэме «раздвоение образа Христова на два», признавая и в инкви-

[48] Из письма В. В. Розанову 13 июня 1891 // Русский Вестник. 1903. № 5. С. 174.

зиторе необходимую сторону этого образа, которой («если уж нужно было выбирать между двумя») отдаёт в итоге своё предпочтение как образу Церкви. «Инквизитору Достоевского соответствует “кушитство”, “Христу” Достоевского — “иранство”? Но тогда духу Христову, Церкви, не находится истинного места в системе»[49].

В русской философской критике это, кажется, было впервые — такое переосмысление сил в конфликте поэмы и открытое положительное утверждение стороны и позиции инквизитора. «Отец Флоренский явно вступает на путь Великого Инквизитора», — тогда же откликнулся Н. А. Бердяев[50]. В фигуре инквизитора соединялись религиозное и политическое; на сторону антагониста субъективного «Христа» Достоевского Флоренский встал в защиту объективного принципа Церкви, политические же аспекты также сквозили в его полемике с Хомяковым (осуждение его славянофильского политического либерализма), вызвав недоумённую реакцию Вяч. Иванова (в письме ему 12 июля 1917 г.): «Политическая часть Вашей парадоксальной статьи о Хомякове ставит меня прямо в тупик»[51]. «На путь великого инквизитора» Флоренский встанет в своей тюремной записке 1933 г. о будущем государственном устройстве страны (уже СССР), к этому моменту уже признав себя на следствии главой «национал-фашистского центра»[52]; судить по этой записке о политическом мировоззрении автора можно с поправкой на обстоятельства её возникновения, тем не менее контуры ситуации «Великого инквизитора» проступают в ярко развёрнутых в ней описаниях соотношения стоящего над обществом героя «воли»[53] и населения, которому нужен «отдых»[54]. Воистину великий инквизитор пока-

---

[49] Свящ. *П. Флоренский*. Соч.: В 4 т.. Т. 2. М., 1996. С. 295.

[50] Флоренский: pro et contra. СПб., 1996. С. 389.

[51] Свящ. *П. Флоренский*. Соч.: В 4 т.. Т. 2. С. 757.

[52] Там же. С. 803.

[53] «Требуется лицо, обладающее интуицией будущей культуры, лицо пророческого склада. Это лицо на основании своей интуиции, пусть и смутной, должно ковать общество». Новые тоталитарные герои (названы Муссолини и Гитлер) — «лишь первые попытки человечества породить героя» (Там же. С. 651).

[54] «Этот отдых может быть получен только в том случае, если выдающаяся личность возьмет на себя бремя и ответственность власти и

зал язык Достоевскому в тоталитарном тюремном проекте Флоренского.

Ещё раз по этому случаю вспомним Леонтьева, романтически страдавшего в конце своего XIX столетия от недостатка ярких личностей, ярких в добре или зле и представлявшихся ему наподобие героев Шекспира. «Великий вождь, могучий диктатор», писал он с определённой надеждой, может явиться «только на почве социализма»[55]. В будущем веке вожди на этой почве явились, но что бы сказал футуролог-романтик, когда бы увидел этих людей и дела их воочию... «Человеческий материал» и «великий вождь» — так видел он будущие структуры и ставку свою на вождя и диктатора понимал как ставку на красоту, надеясь на эстетическую компенсацию, какую явят будущему человечеству несколько ярких фигур, пусть тиранов, за счёт «материала».

Вождь и масса — это строение будущих в скором времени тоталитарных обществ было открыто в антиантиутопии Достоевского. Народ, превратившийся в безразличную, безразмерную, бесструктурную, атомарно-слитную массу — в XX веке кто только не говорил о появлении на арене истории этой *новой* решающей единицы[56]. Пушкинские «двуногих тварей миллионы» лишь в истории нового века сполна оформились на исторической сцене. «Народ превратился в массу, и это необратимо» — описывал в Германии в начале 1930-х годов и гитлеровской эпохи Романо Гвардини ситуацию поэмы Ивана Карамазова — Достоевского[57]. Одновременно в те же годы в двух центрах неслыханно новых «хронических жестокостей», по Леонтьеву, воспроизводили в мысли своей по-новому, но по-разному, ситуацию «Великого ин-

---

поведёт страну так, чтобы обеспечить каждому необходимую политическую, культурную и экономическую работу над порученным ему участком» (Там же. С. 679).

[55] *К. Леонтьев.* Восток, Россия и Славянство. М.: Республика, 1996. С. 528.

[56] См. фундаментальный труд Ханны Арендт «Истоки тоталитаризма» (М., 1996), где в том числе говорится о превращении идеи бесклассового общества в современное общество масс, о взаимозависимости в структуре этого общества героя и масс («Вождь без масс — ничто, фикция») и о задании «овладеть человеком в целом» в этой новой политической архитектуре (с. 407, 432, 446).

[57] *Романо Гуардини.* Человек и вера. С. 125. Первое издание книги Гвардини — 1932.

квизитора» два христианских философа века — Павел Флоренский и Романо Гвардини. Оба дали христианскую критику поэмы, и у обоих эта критика состояла в повороте внимания к позиции инквизитора и её защите от автора, Достоевского. Но пафос этой защиты у Гвардини был свой, и весьма отличный.

В те же самые годы было произнесено слово о «восстании масс» как о содержании новой эпохи (Ортега-и-Гассет, 1930). Гвардини заговорил о том же, но иначе, и его пересмотр фигуры инквизитора у Достоевского был пересмотром господствующего на высотах культуры отношения к новому «человеку массы». В инквизиторе Достоевского он нашел реального гуманиста: «Он признаёт человека таким, каков тот на самом деле. Он исходит из того, с чего начинается вся и всякая любовь: христианство апеллирует к реальному человеку, а не к тому, каким ему надлежало бы быть. У Великого инквизитора достаточно терпения»[58]. Если Флоренский, можно сказать, ужесточал ситуацию выбора, вставая, по либеральной оценке Бердяева, «на путь Великого инквизитора», то Гвардини смягчал ситуацию демократическим выбором, принимая сторону обыкновенного человека массы как нуждающегося в христианском «терпении», оправдании и спасении. Оба критика поэмы в XX веке — не только христианские мыслители, оба — священники, православный и католический, оба судят от имени Церкви. И от имени её «как конкретно-исторического воплощения христианского начала» Гвардини не только принял, но прямо повторил аргумент великого инквизитора: «По самой сути своей это — Церковь всех, а не только избранных»[59]. Он и в дальнейшие годы положит силы на сочувственное понимание нового человека массы и его религиозно-философскую реабилитацию (в своей главной книге, уже после второй всеобщей войны, — «Конец Нового времени», 1950).

«Ecce homo» — в те же 30-е годы назовёт свою статью (1937) Георгий Федотов, говоря в ней о «человеческой драме истории»[60]. Можно эти слова считать и формулой непреходящего содержания поэмы «Великий инквизитор», остающейся перед нами открытым текстом. Непреходяще же современным центром этого содержания остаётся сформулированный героем поэмы

[58] Там же. С. 135.

[59] Там же. С. 132.

[60] *Г. П. Федотов*. Собр. соч.: В 12 т. Т. 2. М., 1998. С. 248.

вопрос о вечных неразрешимых исторических противоречиях человеческой природы; история упирается в человека и человеческую природу, историософия в антропологию. Литературный сюжет не имеет исторического конца («до Нового Иерусалима, разумеется» — вспомним Раскольникова).

2001, 2004

«О бессмысленная вечность!»
От «Недоноска» к «Идиоту»

Как заметит читатель русской поэзии, тему этой статье дала заключительная строка стихотворения Боратынского «Недоносок» (1835). Завершающее ударное место стихотворения, его pointe, которое — надо это отметить сразу, — стало камнем преткновения в цензурной истории стихотворения, — по причине, конечно, заключённого здесь вызывающего парадокса, усиленного завершающим положением строки как последнего слова стихотворения.

В тягость роскошь мне твоя,
О бессмысленная вечность!

В первой публикации в «Московском Наблюдателе», 1835, ч. I, с. 526—528, оба эти последние стиха просто отсутствуют, открытым образом оставляя стихотворение оборванным с двумя повисшими рифмами, — таким образом, завершая стихотворение пустотой, зиянием. При повторной авторской публикации «Недоноска» в книге «Сумерки» (1842) в копии, представленной в цензуру, в последнем стихе «цензор (Флёров) зачеркнул весьма энергично слово "бессмысленная", и Боратынский принуждён был написать сверху:

В тягость твой простор, о вечность!»[1]

Такой была непосредственная реакция цензора на парадокс.

---

[1] Полное собрание сочинений Е. А. Боратынского / Под ред. и с примеч. М. Л. Гофмана. СПб., 1914. Т. 1. С. 291.

Другой комментарий описывает её подробнее: «слово “бессмысленная” взято в скобки и зачёркнуто»[2].

С таким обезвреженным вариантом последней строки «Недоносок» был напечатан в «Сумерках» и затем во всех изданиях Боратынского вплоть до 1914 г., когда настоящая авторская редакция была восстановлена М. Л. Гофманом по цензурному экземпляру[3].

Однако — и в этом наш сюжет в настоящей статье — именно в собственно боратынском, остром, необезвреженном и никому тогда не известном подлиннике строка чудесным образом резонировала в дальнейшем движении нашей литературы.

Нижеприводимые наблюдения следуют руслу, открытому одним замечанием И. Л. Альми: «путь Недоноска» вёл «к миру Достоевского»[4].

Но что такое — «путь Недоноска»? Путь «Недоноска» в русской литературе? Если по части связей стихотворения с русской поэзией до него, с Батюшковым или с «Бесами» Пушкина, т. е. связей-источников, есть основательная новейшая работа Н. Н. Мазур[5], то пути от «Недоноска» вперёд, в литературу будущую, нам ещё почти неизвестны. Между тем ему есть поражающий отзвук в будущем тексте нашей литературы, при этом в прозе, а не в поэзии — в самом деле в мире Достоевского.

Обречённый на раннюю смерть Ипполит в «Идиоте» предъявляет обвинение природе как «тёмной, наглой и бессмысленно-вечной силе»[6].

Вот такое невольное, невозможное цитирование русским романистом русского поэта; оно взывает к нашему пониманию. Ассимилирующая, резонирующая способность художника Достоевского была, вообще говоря, исключительной. Достоевский, как замечательно сказал о нём А. Л. Бем, «может быть, и сам того не сознавая», постоянно бывал «во власти литературных припоми-

---

[2] *Е. А. Баратынский.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1936. Т. 2. С. 270. Примечания Е. Купреяновой и И. Медведевой.

[3] Полное собрание сочинений Е. А. Боратынского. Т. 1. С. 144.

[4] *И. Л. Альми.* Статьи о поэзии и прозе. Владимир, 1998. Кн. 1. С. 160.

[5] *Н. Н. Мазур.* «Недоносок» Баратынского // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сб. к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М., 1999.

[6] *Достоевский.* Т. 8. С. 339. — Далее указываются том и страница этого издания в тексте после цитаты.

наний»[7]; творческий анамнезис был его писательским методом. Природа этих припоминаний — *сам того не сознавая!* — ещё неясный вопрос для теории творчества (может быть, и предназначенный оставаться неясным). Припоминаний, кстати это будет сразу заметить, из поэзии не в меньшей степени, чем из прозы: проза Достоевского особенным, можно сказать, интимным образом связана с русской поэзией, и поэтому тема книги И. Л. Альми «Романы Ф. М. Достоевского и поэзия» (Л., 1986) обоснована так, как не была бы она обоснована, если бы мы захотели, допустим, на подобную тему написать о Льве Толстом. «Поэзия Достоевского» — этим словом открывалась книга Л. В. Пумпянского «Достоевский и античность»[8] — и так повсеместно в тексте книги и по особому праву (на фоне прочей русской прозы) творчество Достоевского здесь именуется.

Но в нашем случае не могло быть осознанного цитирования. Имя Боратынского вообще ни разу у Достоевского не упоминается, и какие-либо реакции писателя на его поэзию неизвестны. Достоевский если и мог читать стихотворение в сборнике «Сумерки», то как раз той самой последней строки он бы там не нашёл. Нам ничего не остаётся, как допустить независимую перекличку-совпадение высказывания Ипполита с оставшимся неслышным для читателей XIX века восклицанием лирического героя стихотворения Боратынского[9]. Но, как и во многих подоб-

---

[7] *А. Л. Бем.* Сумерки героя // *А. Л. Бем.* Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 104.

[8] «Поэзия Достоевского принадлежит эпохе великого расстройства (дезорганизации) европейской поэзии, которой начало можно условно видеть в “Гамлете”» — первые слова книги: *Л. В. Пумпянский.* Достоевский и античность. Пб., 1922. С. 7. См.: *Л. В. Пумпянский.* Классическая традиция. М., 2000. С. 506.

[9] Стоит, впрочем, отметить, что, как свидетельствует известный «Карманный словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка», лирика Боратынского пользовалась вниманием в кругу петрашевцев, в который (несколько позже) вошёл Достоевский: во втором выпуске словаря (1846), бóльшая часть статей в котором написана М. В. Петрашевским, в статье «Натура» это понятие объяснялось пантеистическими строками из стихотворения Боратынского «На смерть Гёте» (1832): *С природой одною он жизнью дышал...* и т. д. (Философские и общественно-политические произведения петрашевцев. М., 1953. С. 182). Как мы увидим, стихотворение это вплетается в смысловой контекст, который словно волнами расширяется при сближении наших

ных случаях, значительность такого яркого совпадения-переклички от этого лишь повышается, поскольку случай этот ставит вопрос о движении смысла в общем пространстве литературы (смысла, собственно говоря, идейного, философского, но такого философского, какой литература содержит в самой себе) — и тем самым вопрос о некоей объективной, сверхличной литературной памяти, в которой и совершается сохранение и передача (трансляция) такого смысла. Наверное, можно сказать, что она совершается в «резонантном пространстве литературы» — понятие, введённое В. Н. Топоровым, в обоснование его ссылающимся на тот общий факт бытия, что «*существованья ткань сквозная* по самой своей идее р е з о н а н т н а и порождает повторения-подобия, сколь бы различно ни воспроизводили они их, держится на них. Потому и соотносимые с этой основой бытия тексты, сами являющиеся подобиями (не важно, усиленными или ослабленными), тоже резонантны...»[10]

В резонантном пространстве русской литературы и возникает отзвук текста-подобия в романе Достоевского скрывшемуся от читателей последнему слову стихотворения Боратынского. Во всяком случае очевидно, что просто признать *случайным* это повторение в тексте русской литературы столь выразительного словесного и смыслового блока — нельзя никак.

Можно также к объяснению этого ещё не объяснённого теорией феномена привести замечание М. М. Бахтина о «культурно-исторической “телепатии”»: «Культурно-историческая “телепатия”, т. е. передача и воспроизведение через пространства и времена очень сложных мыслительных и художественных комплексов (органических единств философской и/или художественной мысли) без всякого уследимого реального контакта. Кончик, краюшек такого органического единства достаточен, чтобы

мини-фрагментов текста из Боратынского и Достоевского. Цитирование Боратынского в словаре Петрашевского отмечено в книге японского исследователя: *Накамура Кэнноскэ*. Чувство жизни и смерти у Достоевского. СПб., 1997. С. 120.

[10] *В. Н. Топоров*. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. II. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 125. — См. также специальную статью автора: *В. Н. Топоров*. О «резонантном» пространстве литературы // Literary tradition and practice in Russian culture. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman. Rodopi, 1993. P. 16—21.

развернуть и воспроизвести сложное органическое целое, поскольку в этом ничтожном клочке сохраняются потенции целого и лазейки структуры (кусочек гидры, из которого развивается целая гидра и др.). Наше мышление слишком ещё проникнуто механицизмом. Угадывание Достоевским менипповой сатиры, “Симплициссимуса”»[11].

«Кончик, краюшек» очень сложного «мыслительного и художественного комплекса», кажется, и позволяет нам ухватить замеченное сближение эпитетов в текстах двух достаточно удалённых одно от другого произведений русской литературы — русской лирики и русского романа. Ухватить, чтобы развернуть наблюдение «через пространства и времена» и за пределы пролегшего между этими текстами тридцатислишнимлетия, и за пределы даже русской литературы.

Но — возвращаясь к нашему парадоксу у того и другого поэта — такого точечного текстуального совпадения ещё мало; виртуальная связь с «Недоноском» поддержана в «Идиоте» не только сходством мотивов и близостью ситуации, но и прямо другими ключевыми словами. *Отбыл он без бытия* — разве это не Ипполит, не на это ли бунт его — что умирает, не живши? Но главное — это прямое грубое слово, каким он себя называет — «выкидыш»: «...вот даже эта крошечная мушка, которая жужжит теперь около меня в солнечном луче, и та даже во всём этом пире и хоре участница, место знает своё, любит его и счастлива, а я один выкидыш...» (8, 343) После князь повторит уже от себя и про себя: «И у всего свой путь, и всё знает свой путь, с песнью отходит и с песнью приходит; один он ничего не знает, ⟨...⟩ всему чужой и выкидыш» (8, 352).

«Бессмысленно-вечная сила» и «выкидыш»: два таких сближения образуют уже достаточно убедительный смысловой контекст, которым связаны роман Достоевского со стихотворением Боратынского; этот контекст и надо выявить или хотя бы только наметить.

Как известно исследователям Боратынского, Б. В. Томашевский тему недоноска возводил к «l'avorton» (т. е. выкидыш буквальный) в старой французской поэзии XVII столетия (в недав-

[11] Черновой бахтинский текст из только недавно опубликованных материалов к переработке книги о Достоевском (датируется 1961—1962 гг.): *М. М. Бахтин*. Собр. соч. Т. 6. М., 2002. С. 323.

ней статье Н. Н. Мазур к указанному Томашевским сонету Jean Dehenault прибавила другой пример — афоризм Этьена Паскье о «недоносках поэзии», «petits avortons de Poésie»[12]). Очень кстати будет заметить здесь, что французская эпикурейская поэзия в качестве полемического материала присутствует и в исповеди Ипполита: он декламирует в подлиннике «знаменитую и классическую строфу Мильвуа» (8, 343), при этом путая источник; на самом деле он читает из знаменитого стихотворения Никола Жильбера (1780), в котором возникла формула неприглашённого гостя на жизненном пиру, ставшая привычным общим местом и в русской поэзии эпохи Пушкина и Боратынского; и это тоже идет к делу в предполагаемом связующем контексте — как непреднамеренная знаковая отсылка к нему.

Что касается l'avorton, то исследователи считают, что эта связь лексическая с французским источником не была глубокой и философскую тему стихотворения Боратынского не определяла никак[13]. Что-то в этой теме, видимо, всё же она предопределяла, если прочувствовать семантическую насыщенность грубого термина самого по себе и философские, скажем так, возможности его разработки, какие и были развёрнуты в беспрецедентно странном стихотворении Боратынского — и особенно если принять во внимание дальнейшую судьбу в литературе этого словно бы находящегося на границе литературного этикета понятия-термина. От «недоноска» к «выкидышу».

В «Идиоте» оба несчастных его героя называют себя этим грубым словом перед лицом *природы* как «пира и хора», природы в её ликующем великолепии, на фоне праздника жизни, в котором и мушка в солнечном луче — законная участница, но не они. Оба живописуют эту торжественную картину природного пира в горячих словах — не только князь, но и Ипполит Терентьев. Пира, «всегдашнего великого праздника, *которому нет конца...*» (8, 351) — то есть как бы *вечного* праздника жизни. *Как бы* — поскольку *вечного* здесь — псевдоним-синоним *бесконечного*. Но так

---

[12] *Н. Н. Мазур.* «Недоносок» Баратынского. С. 140. По-видимому, неточность в датировке текста: датой ему указана дата выхода посмертного издания (1665), по которому он приводится и которого автор умер ранее полувеком (1615).

[13] *Баратынский.* Полн. собр. стихотворений. Т. 2. С. 271; *Н. Н. Мазур.* «Недоносок» Баратынского. С. 165.

синонимически бесконечная жизнь природы — как «вечный» фон для нашей конечной жизни — нам обычно и представляется, так она представлялась и Пушкину: «Красою *вечною* сиять». *Равнодушная* природа! У Пушкина в контрапункте этих двух эпитетов уже дремлет будущая протестующая формула Ипполита-Достоевского. Источник пушкинской «равнодушной природы» (или предвосхищавшая параллель) был усмотрен С. А. Небольсиным в «Театральном прологе» к «Фаусту» Гёте. *Wenn die Natur des Fadens ewge Länge gleichgültig drehend... Когда природа-мать движеньем равнодушным / Нить вечную влечёт веретеном послушным...* (перевод Н. А. Холодковского). «Перед нами явно общий поэтический словарь»[14]. *Словарь* и даёт опорные точки для уловления связей того большого контекста («органического единства философской и/или художественной мысли»), «кончик, краюшек» которого на нас глядит из предпринятого сближения нескольких слов-концептов в двух произведениях двух русских авторов-художников, — сближения, в которое втягиваются другие тексты не только русской литературы. *Равнодушная природа* и её *ewge Länge*, *вечная длительность* — и *вечная краса*, договаривает Пушкин.

Статус *вечности*, закрепляемый за *природой* в различных философских и особенно — неизменно и повсеместно — поэтических картинах мира, — ведёт к спору двух основных религиозно-философских идей в истории человечества, как он очерчен в недавно впервые опубликованной книге Льва Тихомирова (1913—1918): спору христианства как религии Творения с религией «вечной самосущной природы» в учениях языческих и пантеистических[15].

Этот спор отражён и в лике природы у Достоевского. Вячеслав Иванов, когда говорит на эту тему в своей завершающей книге о Достоевском, недаром пользуется словом «вечная» как постоянным эпитетом. Иванов прежде всего отделяет Достоевского как созерцателя природных картин от того лирически-импрессионистического способа её схватывания «налету», какой выражен в стихотворной формуле Фета — *Природы праздный со-*

---

[14] *С. А. Небольсин.* О «равнодушной природе» и сопротивлении «стихиям» // Пушкин и литература народов Советского Союза. Ереван, 1975. С. 159.

[15] *Л. Тихомиров.* Религиозно-философские основы истории. М., 1997. С. 40—43. За указание на эту книгу благодарю Т. А. Касаткину.

глядатай. Достоевский, говорит Иванов, наложил на себя запрет выступать в этой роли. «Очень редко позволяет он себе упомянуть о природе, и всегда с целью указать в нужные и торжественные минуты на её вечную, недвижимую символику»[16].

Таков один лик природы в аспекте вечности. Это природа преображённая, можно сказать, софийная. Наиболее цельное оформление этот лик получит в зосимовой космологии как ответе на бунт Ивана Карамазова — космодицея Достоевского в большей мере, нежели теодицея[17]. «Ты не веришь в Бога. Как же клейкие листочки?» Так обнажённо-программно определён ответ Алёши Ивану в черновых записях к роману (15, 233). «Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле...» (14, 290). Из этих семян и взрастают клейкие листочки, в споре братьев как бы отобранные у Ивана Алёшей[18]. Достоевский «видит христианскую мистерию в вечной литургии природы», — не устаёт повторять Вячеслав Иванов[19].

Подобная «литургия» присутствует и в горячих описаниях в «Идиоте» ликующего природного хора не только князем Мышкиным, но и — прежде ещё него — Ипполитом Терентьевым. Начало пути к зосимовой космологии здесь несомненно, и несомненно слышится в этой мушке в солнечном луче торжественное слово космодицеи самого Достоевского: «И у всего свой путь, и всё знает свой путь, с песнью отходит и с песнью приходит...»

Но в том же монологе Ипполита тут же рядом природа является в виде неумолимого зверя-тарантула или безжалостной «громадной машины новейшего устройства», дробящей жизнь. Природа является в виде *законов* природы, не пожалевших и «великое и бесценное существо... которое одно стоило всей природы и всех законов её...» (8, 339) Два вопроса, которыми проходит испытание классическая теодицея, — смерть ребёнка (или страдания детей у Ивана Карамазова) и смерть Христа. Замечательно, что Ипполиту для его заключения о природе недоста-

[16] *Вяч. Иванов*. Собр. соч. Т. IV. Брюссель, 1987. С. 511—512.

[17] *С. Аверинцев*. Теодицея // Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970. С. 199.

[18] Подробнее — в нашей статье «Праздник жизни и путь жизни. Сотый май и тридцать лет. Кубок жизни и клейкие листочки» // *С. Г. Бочаров*. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 216—222.

[19] *Вяч. Иванов*. Собр. соч. Т. IV. С. 514.

точно своего человеческого несчастия — хотя чего же больше нужно в его ситуации, и с этой мерой нигилистического эгоцентризма, что высказывается его исповедью? Но нет — он прибегает к *последнему* аргументу — смерть Христа без Воскресения. Ему это слово приходит как вывод из впечатления от мёртвого Христа на картине Гольбейна, о которой ведь сам Достоевский сказал (а его герой уже за ним повторил), что от неё «вера может пропасть»[20]; так что и сам Достоевский своим впечатлением соучаствует в страшном слове Ипполита, как и Боратынский участвует в восклицании своего Недоноска, странного своего лирического героя. Мёртвый Христос Гольбейна — в центре связующего смыслового контекста.

У Достоевского в другом месте (в очерке «Приговор» в «Дневнике писателя», октябрь 1876) устами «логического самоубийцы» законы природы названы *вечными* и *мёртвыми*, и два эпитета эти идут в одном ряду как синонимы: «...по каким-то там всесильным, вечным и мёртвым законам природы...» (23, 147). Таков другой лик природы в аспекте вечности. Это — «бессмысленно-вечная сила».

Но не забудем, что всё же высказывается и то и другое нигилистическими устами Ипполита и логического самоубийцы, и Достоевский сетовал после опубликования «Приговора» на *прямолинейное* понимание его читателями, объясняясь же с ними в следующих выпусках «Дневника», отвечал, «так сказать, на свои собственные сомнения и, так сказать, себе самому» (24, 45—46). Себе самому отвечал он и возражая на двоящийся лик природы устами своих героев — Ипполита сначала и за ним князя Льва Николаевича. Устами Ипполита возражая на пир и хор (о которых не может несчастный тем не менее не говорить восторженно) и против них выставляя «бессмысленно-вечную силу», устами князя затем повторяя почти буквально слова Ипполита о пире и хоре в другой — утверждающей — интонации, но тоже с позиции «неприглашённого» (в «знаменитой и классической строфе» Никола Жильбера), исключённого «выкидыша».

Природа иначе двоится в глазах Ипполита, иначе в глазах князя — и совсем иначе, но тоже двоится в глазах Достоевского.

---

[20] *Л. П. Гроссман.* Семинарий по Достоевскому. М.; Пг., 1923. С. 59; Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского. Т. 2. СПб., 1994. С. 130.

Она заключает в себе смертный приговор человеку — всякому человеку, но — приговор возводится на степень ultima ratio — и «великому и бесценному существу»: Христос Гольбейна как аргумент Ипполита и Достоевского. Аргумент двоящийся тоже: для Достоевского, испытавшего потрясённое впечатление от гольбейновского Христа и это собственное впечатление описавшего в романе устами трёх его персонажей (Рогожина, князя и Ипполита), вопрос решался *в конечном счёте* преображением *природного* образа, решался образом *зерна*: эпиграф к «Братьям Карамазовым». «Сеется в тлении, восстаёт в нетлении... сеется тело душевное, восстаёт тело духовное» (*1 Кор. 15; 42, 44*).

В лирике Боратынского тоже два лика природы.

Что с нею, что с моей душой?
С ручьём она ручей
И с птичкой птичка! с ним журчит,
Летает в небе с ней!

Зачем так радует её
И солнце и весна!
Ликует ли, как дочь стихий,
На пире их она?

Но это радостное пантеистическое единение души с природой достижимо ценой «забвенья мысли»: душа *забвенье мысли пьёт* на пире стихий.

Ликует ли, как дочь стихий?.. В стихотворении «К чему невольнику мечтания свободы?» (1833) дан ответ; здесь разрушен пантеистический образ одушевлённого космоса, и природа является как «законы природы»; природный миропорядок предстаёт как подчинённый неукоснительной механической закономерности и проникнутый сплошной «неволей» — и этому сплошному детерминизму космического миропорядка самым острым образом противостоит человек, с его «душой», с его «страстями» и «мечтаниями свободы».

Ни в ту, ни в другую понятную парадигму «Недоносок», созданный в те же годы, не помещается. Герой его, как душа на пире стихий, так же весело играет *с животворными лучами* — в одной строфе, где *блещет солнце*. Но в следующей *ненастье заревёт* и — *Бедный дух! ничтожный дух!* — его вьёт и крутит как пух, по-

бивает *прах земной и лист древесный*. «Недоносок» ни на что не похож и в лирике Боратынского, и во всей русской поэзии. Единственный раз поэт в своей лирике передал голос другому «я», удивительному персонажу, которого наделил самостоятельным, хоть и метафорическим бытиём. В то же время эта «чужая речь» — сокровенная, чистая лирика Боратынского.

«Я» стихотворения — существо неопределённой природы, человекодух, чей образ и даже характер (в стихотворении создан его характер!) складывается из непредставимого совмещения признаков. *Я из племени духов, / Но не житель Эмпирея* ⟨...⟩ *И ношусь, крылатый вздох, / Меж землёй и небесами*. Не человек, а дух, олицетворённый крылатый вздох, однако вдруг обретающий черты физического тела, которое бьёт древесный лист, удушает прах летучий, и самая нематериальная лёгкость «вздоха» оборачивается лишь крайней физической слабостью. Не человек, а дух, но высказывающий своё состояние на языке человеческих чувств, исполненный человеческой психологии, очень душевный дух, привязанный к человеку всем своим внутренним строем. У него ведь даже *слёзы льются из очей* от жалости к *земному поселенцу* — мера одновременно душевной и физической конкретности, отличающей эту странную особь *из племени духов*.

Меж землей и небесами... «Что же это такое, если не платоново *μεταξύ*?» — спрашивал Г. О. Винокур[21]. Это замечание побуждает вспомнить описание Эрота в «Пире» Платона как среднего между богами и людьми существа, по природе своей ни бессмертного, ни смертного, гения-демона как посредника между людьми и богами, находящегося также и «посредине между мудростью и невежеством» («Пир», 202е, 203е). Принцип середины господствует в эстетике Платона, говорит А. Ф. Лосев, воплощениями этого принципа являются как любая вещь, так и центральная категория — *душа* как средина между чувственной вещью и разумом, чистой идеей. «Она повисает между тем и другим и всё время меняется, как бы трепещет между абсолютным небытиём и абсолютным бытиём»[22].

---

[21] *Г. О. Винокур*. Баратынский и символисты // К 200-летию Боратынского. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 38.

[22] *А. Ф. Лосев*. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969. С. 365.

18 — 7013

Повисает и трепещет... Эмоциональные соответствия бедного духа у Боратынского этим классическим описаниям очень заметны, особенно если принять во внимание опущенную поэтом в «Сумерках» вторую строфу, где герой называет себя — «слепец».

Весел я небес красой,
Но слепец я. В разуменье
Мне завистливой судьбой
Не дано их провиденье.
Духи высшие, не я,
Постигают тайны мира,
Мне лишь чувство бытия
Средь пустых полей эфира.

Можно пожалеть о том, что строфа была опущена, потому что это самоограничительное самоопределение бедного духа как владеющего *лишь чувством бытия*, которым — но не более того — он, видимо, и наделяет существо на земле, когда «оживляет» его (*На земле / Оживил я недоносок*) — весьма существенная характеристика его «среднего» — и даже жалкого, перед высшими духами, — положения в «племени духов», в их, так сказать, «духовной иерархии» (не сказать в этом случае, вспоминая известное сочинение, — «небесной иерархии», поскольку, по существу, здесь дух-субъект стихотворения отлучён от неба).

Может быть, и допустимо говорить о платоновском подтексте «Недоноска», подобно тому как Вадим Ляпунов в прекрасной статье говорил о его гётеанском подтексте[23] (об этом — ниже). Но «середина» платоновская — положительный принцип, начало мирового равновесия, и Эрот его олицетворяет. Недоносок Боратынского окружён отрицательными отграничениями и характеристиками — как *Недо*носок. В нём акцентирована экспрессия неполноценности и ущербности. То же отличает и странное промежуточное пространство — среду его обитания. *Мир я вижу как во мгле; / Арф небесных отголосок / Смутно слышу...* Неполноценны *меж землёй и небесами* его отношения с обоими пределами-сферами. Но всё же верхняя сфера, о которой он только «знает» (*Знаю: рай за их волнами*) более непроницаема для него, чем зем-

[23] *V. Liapunov.* A Goethean Subtext of E. A. Baratynskij's «Nedonosok» // Slavic Poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky. The Hague; Paris: Mouton, 1973. P. 277—281.

ная юдоль. Ведь для земного праха, что побивает его в ненастье, его пространство вполне проницаемо. Выразительное различие его движений в две стороны: ***Обращусь*** *ли к небесам*, / ***Оглянуся*** *ли на землю...*

Наконец, он владеет дурной, бессмысленной *вечностью*. Но он владеет ею — как дух. Такой образ вечности так же труднопредставим, как и весь образ субъекта стихотворения. Онтологический статус его как духа — вполне неопределённый и неизвестно на какие философские представления опирающийся. Кажется, он — создание самого поэта, вполне оригинальная поэтическая философема. Кто этот дух для того недоноска, которого (который[24]) он «оживил» на земле — то есть, видимо, наделил его *лишь чувством бытия*, какого, может быть, оказалось недостаточно, без сотрудничества с высшими духами, для жизни человека? Кто остался невоплощённым — земной недоносок или сам жаждавший воплощения в человеке несчастный дух (вспомним чорта Ивана Карамазова, мечта которого — «воплотиться... окончательно, безвозвратно» — и, конечно, поэтому не в какого-то жалкого недоноска, а в семипудовую купчиху)? Наконец, загадка — название стихотворения, кого оно определяет? Оно двоится на духа и человека: метафорически переносится с земного младенца на самого произносящего монолог бессмертного духа, что говорит об их как бы вечном (в *бессмысленной вечности*) отождествлении. Но что такое этот бессмертный дух, если определяет его такое понятие животной физиологии, как «недоносок»?

Если всё же искать философские предпосылки такого странного порождения поэзии (стихотворение само — как дух-«недоносок», его лирический герой), то в нём проступает смесь (симбиоз) мотивов платонических, гностических и христианских. Христианские не доминируют и не окрашивают стихотворение; в основном они сводятся к слову «рай» и к внушаемым сюжетом и пространством стихотворения народно-православным представлениям о *мытарствах* (об этом — далее). Отголоски платоновских мифов весьма интенсивны и возбуждают вопрос о возможных путях знакомства поэта с ними («откровения Платоно-

[24] Тонкое замечание Н. Н. Мазур в вышеназванной статье (с. 142): «Оживил я недоносок» — сказано о человеке в неодушевлённой форме винительного падежа — «таким образом, обыгрывается оксюморон *жизнь мертворождённого*».

вы» упомянуты в письме Боратынского Пушкину в январе 1826[25]). Это, кроме платонова μεταξύ, угаданного Г. О. Винокуром[26], конечно, «крылатый» миф о душах в диалоге «Федр»: «крылья души», увлекающие душу вверх в стремлении заглянуть в «занебесную область», но удерживаемые неразумной её половиной (грубым и злым из двух олицетворяющих душу коней), отяжеляющей душу и тянущей её вниз, в результате чего «она с трудом созерцает бытиё» (в то время как избранные, совершенные души «останавливаются на небесном хребте; они стоят, небесный свод несёт их в круговом движении, и они созерцают то, что за пределами неба»): «Федр», 246b—248b[27]. Это идея *рождения* («рождения в прекрасном») как события приобщения смертной природы человека к бессмертному и вечному — «потому что рождение — это та доля бессмертия и вечности, которая отпущена смертному существу» («Пир», 206e; несостоявшееся рождение в «Недоноске» — противоположное этому событию *несобытие*). Из представлений гностических образует известную параллель несчастному Недоноску «неоформленная субстанция» неприкаянной Ахамот, не получившей подлинного, а лишь мыс-

[25] «Галич выдал пиэтику на немецкий лад. В ней поновлены откровения Платоновы и с некоторыми прибавлениями приведены в систему» (Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского. М., 1998. С. 172—173).

[26] Примечание в сторону христианского истолкования платонова термина — и тем самым одновременно в сторону от истолкования стихотворения Боратынского. С. Н. Булгаков переживает слово Платона под сводом константинопольской Айа-Софии как философское «между», посредничающее как между землёю и небом, так и между Платоном и христианством: «Как правильно было чувство наших предков в этом храме, как правы были они, говоря, что не ведали они, где находятся: на небе или на земле. Они и на самом деле были ни на небе, ни на земле, но между, в св. Софии: это μεταξύ было философским провидением Платона» (Прот. *Сергий Булгаков*. Автобиографические заметки. Paris: YMCA-PRESS, 1991. P. 95). *Меж землёй и небесами* Недоноска у Боратынского — совсем другой духовный случай, но выразительна та богатая многосмысленность платонова термина, действующая в столь разных направлениях.

[27] С этим диалогом Боратынский был знаком, о чём говорит его письмо И. В. Киреевскому от мая — июня 1831 г., содержащее перифразу известных слов Сократа из «Федра»: «Деревья и зелень покуда столько же развлекают меня в деревне, сколько люди в городе» (Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского. С. 256).

ленное рождение (как «гипостазированное “помышление” падшей Софии»), вся жизнь которой сводится «к аффективно-страдательным состояниям (печаль, страх, недоумение, неведение»)[28]; замечательно — как, конечно, непреднамеренное опять-таки подтверждение параллели, — что Лев Тихомиров, описывая гностический миф, про Ахамот говорит, что она — «наподобие выкидыша»[29]. О резком гностическом отделении душевных людей от духовных (пневматиков-гностиков), при непереходимой грани между этими классами людей («Гностики разделяют или оставляют разделённым все то, что в христианстве (а отчасти и в неоплатонизме) является единым или соединённым»[30]), напоминает столь непосредственная *душевность* духа-Недоноска, в его непревозмогаемой отделённости от сферы высших духов, «разуменье» которых ему не дано. Они *постигают тайны мира*, ему — *лишь чувство бытия* (интересно было бы отгадать причину, по которой вторая строфа с её гностической окраской была опущена в «Сумерках»).

Итак, тяготящая роскошь *бессмысленной вечности*. Видимо, заключительный стих не прошёл духовной цензуры недаром — с ортодоксальной точки зрения сочетание понятий вызывающее. Хотя и христианская идея вечности поляризована представлением о вечных адских муках, а поэзии образ бессмысленной вечности очень не чужд в различных вариациях — от пушкинской игры в аду, идущей *не из денег, а только б вечность проводить*, до достоевской бани с пауками, — подобные образы заключают всегда в себе вызывающий парадокс. Звучит таким парадоксом и последний стих «Недоноска». Вызов резко заметен на фоне миниатюры Батюшкова («Надпись для гробницы дочери Малышевой», 1820), где *та же рифма* «скоротечность — вечность» предъявлена от лица самого умершего младенца, как бы того самого человеческого недоноска, который *отбыл без бытия* в последних строках Боратынского.

Им молви от меня: «Не сетуйте, друзья!
Моя завидна скоротечность;

---

[28] *С. С. Аверинцев*. Ахамот // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980. С. 136.

[29] *Л. Тихомиров*. Религиозно-философские основы истории. С. 181.

[30] *В. С. Соловьёв*. Гностицизм // Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва. 2-е изд. Т. 10. СПб., 1914. С. 325.

Не знала жизни я,
И знаю вечность».

В последних стихах «Недоноска» воспроизводится та же ситуация, но с обратными знаками, и можно их прочитать как реплику на гармоническое решение проклятого вопроса Батюшковым. Антиномическая рифма здесь у Батюшкова предстаёт преобразованной в примиряющую гармонию. У Боратынского антиномия составляющих рифму понятий резко подчёркнута вызывающим эпитетом к слову «вечность».

Миниатюра Батюшкова была написана на пороге его безумия, одним из мотивов которого стало переживание вопроса о времени и вечности. «Он решительно не мог переваривать вопроса о времени. "Что такое часы? — обыкновенно спрашивал он и при этом прибавлял: — Вечность!"». Это переданное доктором Антоном Дитрихом изречение больного Батюшкова, записанное за ним в 1828 г.[31], имело литературную историю, собранную Т. Г. Цявловской по французским источникам[32]: пересказанная m-me Necker в конце XVIII в. притча о приговорённом в тюрьме, который спрашивает: «Quelle heure est-il? — on lui repond: — L'éternité». Молодой Пушкин тот же вопрос переносил в ад: «Который час, спрашивают адских теней — вечность»[33] — и, по предположению Т. Г. Цявловской, хотел его ввести в ту поэму, где играют в аду, *чтоб только вечность проводить*. Но, конечно, недаром, имея литературную родословную, изречение Ба-

[31] *Вяч. Кошелев.* Константин Батюшков. Странствия и страсти. М., 1987. С. 331. — Из немецкого текста записок доктора Дитриха: «Darum ist ihm fast Alles verhasst, was an bürgerliche Regel und Ordnung erinnert. Darum fragte er sich einige Mal auf der Reise, indem er mich mit spöttischem Lächeln anblickte und eine Bewegung mit der Hand machte, als zöge er eine Uhr aus der Tasche: "Was ist die Uhr?" und gab sich selbst die Antwort: "Die Ewigkeit!" ⟨...⟩ Darum behauptete er mit Heiligen und Engeln Umgang zu haben, unter denen er besonders zwei nennt: Eternità und Невинность»: *Л. Майков.* Батюшков, его жизнь и сочинения. СПб., 1896. С. 273.

[32] *Т. Г. Цявловская.*«Влюбленный бес» (Неосуществлённый замысел Пушкина) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. III. Л., 1960. С. 107—108.

[33] Запись от 16 октября 1822 г. в дневнике М. П. Погодина со слов Дениса Давыдова, слышавшего это от Пушкина в начале 1821 на юге // Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. 1799—1826 / Сост. М. А. Цявловский. 2-е изд. Л., 1991. С. 326.

тюшкова закреплено за ним в нашей памяти (чему способствовало стихотворение Мандельштама[34]) как слово-эпилог его драгоценной для нас судьбы, поэтической и человеческой. И в том экзистенциальном, «эктропическом» (термин В. Н. Топорова[35]) пространстве поэзии, в котором она объединяется с жизнью поэта в некий «единый текст», безумное слово больного Батюшкова откликается его примиряющей миниатюре, обнаруживая в гармоническом звучании слова «вечность» на её окончании трагическую иронию, поскольку сам поэт, произнеся гармонически это слово, тут же выпал из времени в такую вечность, какую воистину не избежать назвать «бессмысленной». (Понятие «эктропического» пространства может пригодиться и чтобы сложнее расслышать необычный для Боратынского и поражающе бодрый и устремлённый в будущее тон непреднамеренно и неосознанно (напротив! — настроенного на новую жизнь) предсмертного «Пироскафа» в единстве с ожидавшей поэта в Италии смертью, «навстречу которой он плыл»; в этом едином контексте судьбы и поэзии «силой глубинного смыслового противотечения» радостное поэтическое событие плавания из Марселя в «Элизий земной» обращалось в «плавание из времени в вечность»[36]. Перемещённое в такое общее пространство поэзии и судьбы, предпоследнее стихотворение Боратынского скрывало в себе трагический парадокс, подобный тому, что в себе заключала и гармоническая «вечность» в предкатастрофной миниатюре Батюшкова).

Излагая понятие вечности в энциклопедической статье, Владимир Соловьёв разделял два его «совершенно различных смысла»: 1) смысл безусловный — вечность как атрибут абсолютного существа и 2) смысл условный — как «бесконечное продолжение или повторение данного бытия во времени». В этом условном смысле и представляется вечность природы, поскольку «никто из смертных никогда не видал исчезновения таких предметов, как земля, небо, океан»[37]. Тот и другой варианты условной вечности («бесконечное продолжение или повторение») нашли себе пред-

---

[34] «Нет, не луна, а светлый циферблат...», 1912.

[35] *В. Н. Топоров*. Об «эктропическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве) // От мифа к литературе: Сб. в честь 75-летия Елеазара Моисеевича Мелетинского. М., 1993.

[36] *Ю. Чумаков*. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 297.

[37] Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва. Т. 10. С. 231—232.

ставления-соответствия у Достоевского: это раскольниковская вечная жизнь «на аршине пространства» («...и оставаться так, стоя на аршине пространства, всю жизнь, тысячу лет, вечность» — 6, 123; вечность здесь синоним бессрочного срока — «...только бы жить, жить и жить!») и «скучища неприличнейшая» чортовой космогонии в «Карамазовых» — бесконечное повторение одной и той же земли и того же её развития «всё в одном и том же виде, до чёрточки» (15, 79), что соответствует, по Соловьёву, представлению вечности мира в различных философских системах «(напр., у стоиков)» как «повторения в бесчисленных циклах одного и того же космогонического и исторического содержания»[38]. Иной, безусловный образ вечности дан христианством, а ранее предсказан Платоном, учившим о времени как *рождённой* субстанции (рождённой вместе с небом и космосом; далее в этом порядке рождений является и человек), в отличие от вечного, нерождённого первообраза; время у Платона — «некое движущееся подобие вечности», «подражание вечности» («Тимей», 37d—39c). Христианский трансцензус — евангельская вода в эпизоде встречи с самарянкой — трансцензус воды колодезной в живую воду, пьющий которую «не будет жаждать вовек», источник земной, преобращённый в «источник воды, текущей в жизнь вечную» (*Ин. 4, 14*).

По отношению к этому безусловному пониманию и стоит парадокс *бессмысленной вечности*. По отношению к «идее, которую понять нельзя», как идее «чего-то огромного, огромного», против которой и «вместо всего этого» Свидригайлов у Достоевского выставляет всего одну комнатку вроде деревенской бани с пауками (6, 221). Комнатка-баня вместо *идеи*, такой идеи, *которую понять нельзя*. Тоже образ бессмысленной вечности как параллель изречению Недоноска. Ещё параллель, уже поминавшаяся, — пушкинская игра в аду. *А только б вечность проводить* — каламбур, построенный на несовместимости, философской разнопланности, невзаимозаменяемости и в то же время неустранимой внутренней связанности понятий времени и вечности; здесь происходит «адское» их совмещение. «Время не пусто, не есть "суета сует" Экклезиаста, но полно вечностью, бесконечно приближается к ней, 〈...〉 и однако же модально, по образу бытия, с ней не отождествляясь»[39]. В адском пушкинском каламбуре —

[38] Там же.

[39] Протоиерей *Сергий Булгаков*. Агнец Божий. М., 2000. С. 160.

пустая вечность, протекающая впустую, как протекает впустую время. Можно сослаться здесь на замечание М. М. Бахтина (в неопубликованной рукописи к работе о романе воспитания конца 1930-х годов), относящееся к «Улиссу»: «Джойс доказал, что один пустой день действительно равен пустой вечности» (Архив Бахтина). По-христиански (цитированные выше слова о. С. Булгакова) вечность есть *смысл* и *цель, наполнение* протекания времени. По отношению к этому пониманию *бессмысленная вечность* есть логический парадокс. Однако, мы видим, в поэзии он получает всё новые воплощения как парадокс небеспочвенный. Здесь надо нам вернуться к «Недоноску».

Об объявленной им бессмысленной вечности как собственной участи спросим — где, так сказать, она локализована? Ибо образ вечности как сущности вневременной в поэзии, как можно было видеть уже в приведённых примерах, тяготеет к пространственным представлениям. Скажем, в почти «Недоноску» синхронном стихотворении Боратынского «Запустение», 1834 (о котором Иосиф Бродский сказал, что это лучшее русское стихотворение[40]), благодатная *несрочная весна* локализована в «стране», куда сошел дух умершего отца, — в Элизии. Напротив, пушкинская бессмысленная вечность локализована в аду. Странная вечность духа-Недоноска — не райская и не адская, локализованная в промежуточном, смешанном из признаков обеих сфер-миров пространстве, описание которого напоминает народно-православные представления о месте загробных испытаний души — *мытарств*. «Пространственная зона этих испытаний — между землёй и небом, где действуют "духи злобы поднебесные" (*Ефес. 6, 12*)...»[41] В церковном учении о мытарствах они имеют название *воздушных* мытарств; в многочисленных примерах из богослужебных книг, приводимых Святителем Игнатием Брянчаниновым, говорится о трудностях посмертного шествия души через воздушное пространство от покинутой земли к чаемым небесным вратам, трудностях вследствие невозможности избежать на этом пути «истязаний» души, проверки её на грехи[42]. *Испытанием воздушных мытарств* сюжет именуется в «Житии и терпении» пре-

---

[40] *С. Волков*. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 229.

[41] *С. С. Аверинцев*. Мытарства // Мифы народов мира. Т. 2. С. 189.

[42] Сочинения епископа Игнатия Брянчанинова. Слово о смерти. М., 1991. С. 136—159. За помощь при обращении к материалам на тему мытарств благодарю А. В. Топорову.

подобного Авраамия Смоленского (XIII век), исследованном Г. П. Федотовым и В. Н. Топоровым; тема эта здесь развивается в связке с темами разлучения души с телом, с одной стороны, и Страшного суда — с другой, образуя с ними вместе единый сюжет; сообщается в «Житии», что это были не только преимущественные темы проповедования преподобного, но и двух икон, им написанных: «Написа же двѣ иконѣ: едину Страшный судъ втораго пришествиа, а другую испытание въздушныхъ мытарьствъ, их же всѣмъ нѣсть избѣжати, яко же великый Иоанъ Златаустъ учить...»[43] О том, какое зримое воплощение могла получить эта тема, говорит описание и даже воспроизведение (но технически очень несовершенное, мелкое, чёрно-белое и почти невозможное для рассмотрения) фронтисписа новгородской Фроловской псалтири XIV в. в книге Б. А. Рыбакова: изображается воздушная зона, в которой мечутся «души-птицы», которым предстоят воздушные мытарства (даётся отсылка к учению Авраамия Смоленского) в виде расставленных на пути их движения вверх препятствий «вроде силков»[44]. Как в литературном, так и особенно в живописном выражении, замечает В. Н. Топоров, «образ принадлежит к числу нечастых и, безусловно, специфичных», отличающихся притом «полуфольклорной» окраской. Генеалогию темы исследователь возводит к вариантам гностического учения, отразившимся в русских духовных стихах о «Голубиной» (Глубинной) книге[45], в свою очередь воздействовавших на учение Авраамия Смоленского, что и стало предметом прижизненного гонения преподобного с обвинением в ереси (с таким составом обвинения — «глубинныя книгы почитаетъ»), а историка русской святости в XX веке побудило назвать его «страстотерпцем православного гнозиса»[46]. Зарождение идеи мытарств в идейной среде гностицизма подтверждается более ранними специальными изучениями: «В своей монографии о происхождении гностицизма Анц ⟨...⟩ справедливо указывает на первостепенное значение гностических представлений о мытар-

[43] *В. Н. Топоров.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. II. С. 130.

[44] *Б. А. Рыбаков.* Стригольники. Русские гуманисты XIV столетия. М., 1993. С. 174—177.

[45] *В. Н. Топоров.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. II. С. 132—135.

[46] *Г. П. Федотов.* Святые древней Руси. Нью-Йорк, 1960. С. 71.

ствах, через которые проходит душа усопшего: гнозис сообщает формулы и заклинания, дающие душе свободный пропуск в сферу блаженства»[47]. Однако учение о мытарствах перешло в восточное христианство и закрепилось в православии в качестве учения церковного[48].

Тему стихотворения Боратынского нельзя определить как тему мытарств: *в полях небесных* мечется не умершая душа, а её неопределённый alter ego, *бедный дух*, имеющий к погибшему на земле недоноску неясное, но безусловно *личное* отношение. Н. Н. Мазур рассмотрела «фольклорный субстрат» сюжета «Недоноска», связанный «с комплексом народных поверий о детях, умерших при рождении или до крещения, в число которых включаются и недоноски»[49]. Кажется очевидным, что с этим комплексом поверий органически слито в предполагаемом неопределённо широком генетическом контексте-подтексте стихотворения и несомненно бывшее знакомым поэту (в том числе как отражённое в православном богослужении) и также «полуфольклорно» окрашенное представление о мытарствах души. В очень сложно превращённом виде оно отражается как в лирическом сюжете, так и, особенно, в образе *пространства* «Недоноска». По поводу способа использования фольклорных материалов поэтом Н. Н. Мазур к месту приводит из письма Боратынского И. В. Киреевскому от июня 1832 г., где он высказывал недовольство пушкинской «Сказкой о царе Салтане» как «совершенно русской сказкой», не обнаруживающей достаточно смелого преобразования материалов народной поэзии собственным вымыслом поэта: «Материалы поэтические иначе нельзя собрать в одно целое, как через поэтический вымысел, соответственный их духу и по возможности все их обнимающий»[50].

Кажется, в самом деле можно видеть в этом высказывании поэта путь к объяснению источников и ключей, питавших самое смелое и самое странное произведение его «поэтического вымысла». «Недоносок» неуследимо почти «собрал в одно целое» очень многое из весьма обширного контекста «материалов по-

---

[47] *С. Н. Трубецкой.* Учение о логосе в его истории // Собрание сочинений кн. Сергея Николаевича Трубецкого. Т. 4. М., 1906. С. 335.

[48] Сочинения епископа Игнатия Брянчанинова. Слово о смерти. С. 138.

[49] *Н. Н. Мазур.* С. 143.

[50] Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского. С. 297.

этических» не только народной поэзии, но и литературы не только национальной, а также и философской мысли, в который он уходит корнями, и, как узнаём мы от Достоевского, воздействовал на развивающуюся жизнь контекста далее. Поэтому, как и об отражении «Недоноска» в «Идиоте», и о других возникающих в ходе нашего размышления сближениях и «подтекстах» можно сказать, что это сближения *через контекст*, и в них «важнее не степень подобия, близости, а глубина их, отсылающая к общей или подобной типологически исходной ситуации»[51].

Ещё одно сближение — не прямое, а *косвенное*, но относящееся к тому же контексту. Если вернуться к мытарствам: *Не задержусь в вратах мытарств* — когда-то пророчил путь своей поэтической души Державин (а мы увидим сейчас, что то же могла бы сказать и душа поэта Гёте в стихотворении Боратынского «На смерть Гёте»). А душа-недоносок — наверное, можно сказать, что она задержалась в вратах мытарств как в своей бессмысленной вечности. Задержалась навечно как навечно *невоплощённая*. Притом вопрос, как уже было сказано, — кто остался невоплощённым, — *душа* (земной недоносок) или же *дух* (его двойник-представитель «в полях небесных»)?

В вышеназванной статье Вадим Ляпунов поставил в параллель Недоноску Гомункула из второго акта второй части «Фауста» и предположил в этой теме поэмы Гёте один из источников стихотворения Боратынского. Гомункул, искусственно порождённый в колбе новейшим алхимиком Вагнером при скрытом участии Мефистофеля, жаждет человеческого воплощения — разбить стекло и «родиться на свет». Он характеризован как существо, обладающее разумом и духовными свойствами, но не имеющее «веса»:

Bis jetzt gibt ihm das Glas allein Gewicht
Doch wär' er gern zunächst verkörperlicht.

В переводе Н. А. Холодковского:

Теперь ему стекло лишь вес даёт:
Он воплощенья истинного ждёт.

---

[51] *В. Н. Топоров*. Понятие предела и Ἔρως в платоновской перспективе (этимологический аспект) // Античная балканистика. М., 1987. С. 114.

Отличие Недоноска на фоне гётевского Гомункула в том, что он обречён на вечную невоплощённость и отсутствие силы дать воплощение. Гомункул, стремясь к воплощению, достигает его парадоксальным образом, разлившись в волнах Эгейского моря и обратившись для автора в аллегорию-иллюстрацию его эволюционной теории[52]. Краткая история Гомункула у Гёте оптимистична и разумна. Он стремится к осуществлению своей энтелехии и неуклонным путём достигает его. Два момента при этом существенны, имеющие отношение к нашему неоднократно уже поминавшемуся смысловому контексту. Это, во-первых, растворение фантастического существа в природе как достижение цели вочеловечения: гётевская религия природы, о которой он сказал: «Она всё» (в лирическом фрагменте в прозе «Природа», переведённом Герценом[53]). И, во-вторых, это путь приобщения к красоте в античном облике (Елена для Фауста и Галатея, о трон которой Гомункул разбивает своё стекло; вспомним явление Галатеи у Боратынского в ярко эротически окрашенном стихотворении «Скульптор»); перед тем, увлекая Фауста в классическую Элладу, Гомункул с отвращением отзывается о христианском готическом духе окружающей северной архитектуры.

(Трудно не вспомнить, читая сцену «Скалистые бухты Эгейского моря» в «Фаусте», об исключительной роли того же самого «хронотопа» в мире Достоевского: тот же самый «уголок Греческого архипелага» в грёзе Версилова, тот же пейзаж из Клода Лоррена. «Тут запомнило свою колыбель европейское человечество...»: 13, 375. Размежевание Достоевского с Гёте очевидно и на этой странице «Подростка», однако — размежевание в точке сближения, какая была несомненно в этом любовном вглядывании и русского писателя также в это особое «место» европейского культурного мифа.)

Виртуальная связь «Недоноска» с мотивами Гёте, усмотренная Вадимом Ляпуновым, поддерживается стихотворением Боратынского «На смерть Гёте» (1832). В «Недоноске» можно видеть отчасти на это стихотворение реплику. Гёте в стихотворении Боратынского — идеальный пример полной жизненной *воплощённости* — *Почил безмятежно, зане совершил / В пределе земном*

[52] *Н. А. Холодковский*. Комментарий к «Фаусту» // *В. Гёте*. Фауст. Ч. II. Пб.; М., 1922. С. 303—304.

[53] *А. И. Герцен*. Собр. соч.: В 30 т. Т. 3. М., 1954. С. 140.

всё земное — как следствия пантеистического единения с *природой* столь же полного — *С природой одною он жизнью дышал...* И вот загробное следствие:

И если загробная жизнь нам дана,
Он, здешней вполне отдышавший,
И в звучных, глубоких отзывах сполна
Всё дольное долу отдавший,
К Предвечному лёгкой душой возлетит,
И в небе земное его не смутит.

Как обычно у Боратынского, очень «необщее» и очевидно неортодоксальное понимание посмертного бытия души. Это *лёгкое* бытиё тогда, когда человек на земле вполне изжил свою земную природу и этим вполне очистил от её тяжести освобождающуюся душу — от смешенья с земным и «смущенья» земным. Но для этого надо при жизни не воспарять духом к небу, но, напротив, вполне отдышать здешней жизнью, отдать всё дольное долу: концепция, очевидно, отвечающая жизненной философии самого Гёте.

Гёте и Недоносок — вот интересная пара героев в лирике Боратынского. Парадоксальная пара — столь несоизмеримые величины. Но поэтическими характеристиками в нескольких точках они очевидно соизмеряются. *Крылатою мыслью он мир облетел... — И ношусь, крылатый вздох...* Это вновь напоминает о классах существ духовных и душевных в классификации гностиков. И — категории, в каких живописано действие этой крылатой мысли:

Крылатою мыслью он мир облетел,
В одном беспредельном нашёл ей предел.

Предел и беспредельное — классические категории платоновские[54], вновь возбуждающие вопрос о тайном присутствии «откровений Платоновых» в лирике Боратынского. И наконец — загробное следствие в уже цитированной последней строфе. Лёгкий полет души совершенного гностика — и тяжёлый, срывающийся бедного духа. Этот срывающийся полёт, ограни-

[54] *Платон.* Сочинения. Т. 3 (1). М., 1971. С. 564, 568 (комментарий А. Ф. Лосева).

ченный положенным ему *пределом*, — очевидная реплика на стихотворение памяти Гёте:

И едва до облаков
Возлетев, паду, слабея.

И — *К Предвечному лёгкой душой возлетит*. В книгах святых Отцов так описывается «беспрепятственный восход души»[55], покаянием очистившейся от земных грехов и освобождённой от воздушных мытарств. Однако душа идеального человека-поэта, каков Гёте у Боратынского, очистилась не от грехов — о них, конечно, в стихотворении речи нет, — а вообще от земной природы, что становится возможным именно потому, что человек при жизни изжил её до конца. Очевидно, теодицея (потому что «пафос этого умозрения приводит к своеобразной теодицее»[56]) не вполне христианская[57], поскольку как бы безгрешным мыслится столь совершенное осуществление человеком своей земной природы в границах земной жизни. Но и Державин не покаянным псалмом оправдывал свою уверенность в посмертной участи — *Не задержусь в вратах мытарств*. Как для Державина, так и для Гёте в стихотворении Боратынского, пропуск сквозь эти врата дается *поэтам*. Гёте у Боратынского одновременно пропуск такой имеет как совершенный гностик и совершенный поэт.

Что же при этом сам Боратынский-поэт как автор стихотворения памяти Гёте? Он со своим идеальным образом, похоже, никак не отождествляется, даже, скорее, напротив. Этот торжественный образ строит он отстранённо, тогда как несчастного своего Недоноска выражает *лирически*. И Недоносок по всем статьям отличен от лёгкой души идеального человека-поэта. Если принять, что это метафора (но метафора олицетворённая, ставшая персонажем, лицом, *существом*; метафорическая природа этого существа признаётся всеми истолкователями), то чего ме-

---

[55] Сочинения епископа Игнатия Брянчанинова. Слово о смерти. С. 145.

[56] *Вяч. Иванов*. Два русских стихотворения на смерть Гёте // *Вяч. Иванов*. Собр. соч. Т. IV. С. 164.

[57] Почему и избрано было стихотворение для иллюстрирования понятия «Натура» в атеистическом «Карманном словаре» Петрашевского (см. выше примеч. 9).

тафора Недоносок? Сказать о ней — «метафора поэта»[58] (бытия поэта в мире) — слишком недостаточно. Хотя намеченная контрпараллель стихотворению памяти Гёте поддерживает такую версию, но она же её и ограничивает, и всё же самое сопоставление двух образов этих в мире Боратынского строится на более широкой экзистенциальной основе. Вероятно, нашему пониманию не обойтись без слишком общих слов о человеческом духе в падшем земном его состоянии, той Прометеевой искре, о которой когда-то сказал молодой поэт: *Но в искре небесной прияли мы жизнь, / Нам памятно небо родное...* — теперь оно закрыто для стремящегося к нему субъекта, а искра духа предстала слабой и неочищенной человеческой духовностью. Метафора неочищенного смешения в человеческом духе небесного и земного, лёгкого и тяжёлого. Оттого бедный дух так душевен и психологичен и так гротескно невесомо-материален — тяжелее гётевского Гомункула, совсем лишённого веса. Оттого *паду, слабея*: стремящееся, духовное, лёгкое в человеке оказывается тяжёлым для неба.

Иван Киреевский писал в статье памяти Боратынского: «такие люди смотрят на жизнь не шутя, разумеют её высокую тайну, понимают важность своего назначения и вместе неотступно чувствуют бедность земного бытия»[59]. Неотступно чувствуют... *Бедность земного бытия...* Вот чего метафора Недоносок.

Тема жизненной невоплощённости возвращает нас к Достоевскому, к «Идиоту». О его герое мы читаем у М. М. Бахтина: «Можно сказать, что Мышкин не может войти в жизнь до конца, воплотиться до конца, принять ограничивающую человека жизненную определённость. Он как бы остаётся на касательной к жизненному кругу. У него как бы нет жизненной плоти, которая позволила бы ему занять определённое место в жизни (тем самым вытесняя с этого места других), поэтому-то он и остаётся на касательной к жизни. Но именно поэтому же он может “проницать” сквозь жизненную плоть других людей в их глубинное “я”»[60].

Гёте говорил Эккерману про своего Гомункула: «духовные создания вроде Гомункула, не до конца очеловеченные, и потому ещё ничем не омрачённые и не ограниченные...» Гёте тут же

[58] *Н. Н. Мазур.* С. 149, 151.
[59] *И. В. Киреевский.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 236.
[60] *М. Бахтин.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 233—234.

прибавляет, что такие существа причислялись к демонам, отсюда родственная связь Гомункула с Мефистофелем[61].

Достоевского и Гёте М. М. Бахтин противопоставил друг другу как художников противоположного типа на основании разной организации их миров во времени и пространстве[62]; различие — до противоположности — самых общих их философских ориентаций выступает в их отношении к таким основным реальностям, как природа, классический мир (античность) и христианство. Достоевский начал свой путь с того, что пересмотрел и ограничил роль Гёте в духовной истории человечества. Пушкин за десять с лишним лет до того (в 1827) записал о «Фаусте» как «представителе новейшей поэзии, точно как Илиада служит памятником классической древности»[63]. Эту картину пересмотрел молодой Достоевский (не зная о том, потому что пушкинские слова опубликованы были значительно позже), когда писал брату 1 января 1840 г.: «Гомер (баснословный человек, может быть как Христос, воплощённый Богом и к нам посланный) может быть параллелью только Христу, а не Гёте 〈...〉 Ведь в "Илиаде" Гомер дал всему древнему миру организацию и духовной и земной жизни, совершенно в такой же силе, как Христос новому» (28, кн. 1, 69). Не зная пушкинских слов, Достоевский расширил картину истории поэзии до всей духовной истории, но Гомер у него остался на том же месте, а «параллелью» ему вместо Гёте явился Христос. Если это юношеское письмо подключить к тому большому контексту, который мы постоянно в этой статье имеем в виду, то, может быть, и не будет недопустимо взглянуть на него как на ответ — понятно, непреднамеренный — в том числе и на стихотворение Боратынского памяти Гёте.

Общеизвестна формула героя в черновиках к «Идиоту»: «Князь Христос». Формула эта не перешла в роман и осталась на положении внетекстового комментария автора к образу. Вместо этого в центр романа встал (лёг) мёртвый Христос Гольбейна. Идея же «князя Христа» осталась утаённой и проблематичной. Парадоксальная формула героя не перешла в роман, но отозвалась в парадоксальной фигуре героя в романе. В нём ведь и гётевский искусственный человечек, может быть, отразился, не

[61] *И. П. Эккерман.* Разговоры с Гете. М., 1986. С. 330.
[62] *М. Бахтин.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 38.
[63] *Пушкин.* Т. 11. С. 51.

только Христос. Homunculus как алхимический термин — *человечек*, очень маленький человек. О князе доктор вынес заключение, что он «вполне ребенок» и «только ростом и лицом похож на взрослого» (8, 63). Сёстрам Епанчиным он говорит при первом знакомстве, что меньше других жил и меньше других понимает в жизни. От Аглаи на это следует возражение, что если он знал, что такое быть счастливым, в чём им признался, то, стало быть, жил не меньше, а больше других (8, 53). Такое вот совмещение «меньше» и «больше» и отличает князя от всех людей. Он «меньше» других человек и «больше». Он «выкидыш», и он «князь Христос».

Он, по слову Бахтина, не имеет *жизненной плоти*. Понятно, что это тоже метафора, подобно метафоре Недоноска. Скрытая в реальном материале романа метафора прозаическая подобно той открытой метафоре поэтической. На центральной идее христологической — *воплощение* — всё в романе и держится. Всё Евангелие Иоанна, писал Достоевский, приступая к роману и разъясняя замысел, — *всё чудо находит в одном воплощении, в одном появлении прекрасного* (28, кн. 2, 251). Действие «Идиота», как и многовековой уже истории до него, совершается «после появления Христа, как идеала человека во плоти» (20, 172), и определяется этим. *Воплощённость* Сына Человеческого — главное и дорогое для Достоевского. Кто же по отношению к этому главному князь-«идиот»? Как *человек, не имеющий жизненной плоти*, он представляет собой обратную проекцию идеальному образу. Полная воплощённость чревата ограниченностью, как замечал Гёте по поводу своего Гомункула, тем, что называется на языке православном дебелостью. Невоплощённость чревата нежизненностью, жизненной слабостью, как бы известной призрачностью. Тема жизненной воплощённости присутствует всюду в романе. О Настасье Филипповне сказано в одном месте: «эта нежившая душа» (8, 38). Хотя сказано это в начале романа и от лица как бы Тоцкого, слово это остаётся с ней до конца: «Ведь это... дитя; теперь она дитя, совсем дитя!» (8, 484). Вячеслав Иванов пишет о «несоизмеримости» князя «с окружающим его человечеством»[64] как об обоюдоостром свойстве его. Князь тоже человекодух среди людей, что определяет и миссию его среди них, и срыв этой миссии. Рай на земле как цель её — так это понято одним из пер-

[64] *Вяч. Иванов*. Собр. соч. Т. IV. С. 538.

сонажей романа; здесь о рае есть очень серьёзное место: «— Милый князь, 〈...〉 рай на земле нелегко достаётся; а вы всё-таки несколько на рай рассчитываете; рай — вещь трудная, князь, гораздо труднее, чем кажется вашему прекрасному сердцу» (8, 282). Миссию, «рай» определил в прекрасной старой статье А. П. Скафтымов как «идею прощения» каждого каждым[65]. *Знаю: рай за их волнами* — знал Недоносок. Миссия князя срывается, как полёт Недоноска к раю. Кажется, Боратынский знал о рае то, что в романе сказано князю, и в одном из последних стихотворений нашёл к этому рискованному слову единственный в своем роде эпитет:

И на строгой Твой рай
Силы сердцу подай.

Рай на земле срывается, и безумный князь в эпилоге «в конечном счёте» отторгнут «и от земли и от неба»[66], или, как формулирует другая новая исследовательница (Т. А. Касаткина), излагая устное выступление А. Тоичкиной, «князь, вытолкнутый из мира безумием и не принятый миром иным, не умирает, а буквально “зависает” в швейцарских горах — вне земного мира, но в пределах земного окоёма». Эта формула «зависания» как итог романа настолько напоминает о ситуации «Недоноска», что воспринимается как непреднамеренная отсылка к нему. Непреднамеренность ассоциации у истолкователей «Идиота», не вспоминавших при этом о «Недоноске», убедительнее всего и свидетельствует о реальности наследования (также непреднамеренного) романом Достоевского некоторого смыслового контекста, наработанного русской (и не только русской) литературой.

«Путь “Недоноска”» вёл «к миру Достоевского». Из мира русской лирики путь вёл в мир русского романа, преодолевая границы поэзии и прозы и тем созидая «поверх барьеров» некий общий одновременно литературный и идейный контекст. Но в движении «поверх барьеров» на этом не останавливаясь и выво-

[65] *А. П. Скафтымов.* Тематическая композиция романа «Идиот» // Творческий путь Достоевского: Сб. статей под ред. Н. Л. Бродского. Л., 1924. С. 185.

[66] *А. Тоичкина.* Проблема идеала в творчестве Достоевского 1860-х годов. (Роман «Идиот») // Достоевский и мировая культура. Альманах № 11. СПб., 1998. С. 33.

дя исследование поэтических и идейных связей, сосредоточенное всего лишь на пятачке из нескольких слов в едином тексте русской литературы, на просторы контекста универсального, представленного в том числе и упоминавшимися мировыми именами и, вероятно, не только ими. К погружению в этот универсальный контекст и ведёт нас «путь “Недоноска”» в русской литературе.

2000

Тютчев: Россия, Европа и Революция

А мы, Леонтьева и Тютчева
Сумбурные ученики...
Георгий Иванов[1]

Жизнь поэта Тютчева, вспоминал один из его знакомых (кн. В. П. Мещерский, издатель «Гражданина»), делилась между поэтическими и политическими впечатлениями[2]. Так же описывал эту жизнь и первый биограф, Иван Аксаков, и впечатления политические оказались в его биографии на первом плане; точнее, Тютчев — мыслящий человек даже больше её герой, чем Тютчев-поэт. «Каждое его слово сочилось мыслью»[3]. И самая поэзия Тютчева для его биографа это словно особая функция от «нестерпимого блеска» его мысли, а удивлявшее близких его невнимание к судьбе своих стихов объясняется тем, что «в этом блеске тонули для него, как звёзды в сиянии дня, его собственные поэтические творения»[4]. Тютчев — исторический и политический мыслитель — герой аксаковской биографии.

Европейское понятие *философии истории* дошло до русской мысли к концу 1820-х годов и в философических письмах Чаадаева дало свой первый плод: ваш способ понимать историю совершенно нов для меня — писал Чаадаеву Пушкин[5]. Пушкин

---

[1] Из позднего стихотворения *Свободен путь под Фермопилами*... См. в наст. томе ниже об этом стихотворении — «Об одном стихотворении Георгия Иванова».

[2] Ф. И. Тютчев в документах, статьях и воспоминаниях современников. М., 1999. С. 143.

[3] *И. С. Аксаков*. Биография Фёдора Ивановича Тютчева. М., 1997. С. 45.

[4] Там же. С. 50.

[5] Письмо от 6 июля 1831: *Пушкин*. Т. 14. С. 188.

читал шестое письмо Чаадаева, где тот объявил, что весь исторический материал исчерпан («que la matière historique est achevée») и истории ничего не остается, как размышлять[6]. При этом история совпадала для Чаадаева с европейской историей[7], близящейся к своему положительному духовному завершению (так что он даже позволил себе сказать, что Царство Божие на земле «en quelque sorte» уже в европейском обществе воплощается[8]); таким образом Чаадаев, почти на манер будущего Фукуямы, провозглашал нечто вроде конца истории с Европой как положительным субъектом-центром этого события; европейская история шла к своему завершению, русская история для Чаадаева еще не начиналась (что и позволит ему в последующей «Апологии сумасшедшего» совершить поворот мысли и объявить это нашим преимуществом: старый мир подавлен своими традициями и воспоминаниями, но будущее за нами, «mais l'avenir est à nous»[9]). Русская философия истории, таким образом, рождалась — у Чаадаева и Пушкина (в том числе в споре между ними) — в виде вопроса о России и Европе; но самое место России в философии истории при этом было вопросом. Вопросом было пространство, занимаемое нами на земле, в противоречии с нашим местом в истории. В размышлениях Чаадаева мы существуем как география, не как история: «Если бы мы не раскинулись от Берингова пролива до Одера, нас и не заметили бы» — прочитали осенью 1836 г. на страницах «Телескопа» читатели первого рокового письма[10]. Но и Тютчев почти десятилетие спустя (1844) будет

[6] *П. Я. Чаадаев.* Полное собрание сочинений и избранные письма. М., 1991. Т. 1. С. 160—161.

[7] Как не только центром всеобщей истории, но метафорически охватившей и как бы вобравшей её в себя («Depuis que le globe a été comme entouré par l'Europe...»: Там же. С. 170).

[8] Там же. С. 103.

[9] Там же. С. 301.

[10] *П. Я. Чаадаев.* Статьи и письма. М., 1989. С. 47—48. Здесь же рядом: «А ведь, стоя между двумя главными частями мира, Востоком и Западом, упираясь одним локтем в Китай, другим в Германию...» Пушкин читал в рукописи чаадаевское письмо, датированное 1 декабря 1829 г., летом 1830 г. («Как Вам кажется Письмо Чадаева?» — М. П. Погодину во второй половине июня 1830 г.: *Пушкин.* Т. 14. С. 100), и в августе 1831 г. в «Клеветникам России» вторил его описанию нашего пространства, вторил буквально, но с прямо противоположным пафосом: *От финских хладных скал* 〈...〉 *До стен недвижного Китая.* Пушкин сла-

фиксировать тот же разрыв географии и истории как исходный пункт своего размышления, которое направится, однако, в античаадаевскую сторону: на земле России предоставлено место под солнцем, но философия истории ей такого места ещё предоставить не соизволила[11]. Вопреки Чаадаеву Тютчев возьмётся не за осмысление ошибок нашей истории, а за исправление ошибки философии истории.

Чаадаевская историософия вызвала к жизни славянофильскую, начавшуюся возражением Хомякова на чаадаевское письмо и продолженную статьями его и И. Киреевского в 1838—1839 гг. Тютчевская стала следующим звеном открывшегося мыслительного процесса, хронологически — центральным звеном в середине столетия, перед последовавшей неославянофильской волной во второй половине века. Тютчевское вступление на поприще исторической мысли было вызвано вновь Европой, и публицистическая деятельность его совершалась в Европе: три написанные по-французски статьи все появились в печати на Западе (ни строчки в русской печати), где были восприняты как политическая сенсация, вызвавшая много откликов (около 50), причём среди участников полемики были такие имена, как Ж. Мишле, И. Гагарин (оппоненты), А. Хомяков (союзник), а автор статей приобрёл в этой полемике репутацию «русского де

вит наше пространство, по Чаадаеву свидетельствующее против нашего исторического значения. Между тем Чаадаев, откликаясь на это «стихотворение к врагам России», приветствует Пушкина как национального поэта и «нашего Данта» (*Пушкин*. Т. 14. С. 228) — факт, выразительный до чрезвычайности и говорящий о двойственности исторической, европейско-национальной мысли автора философических писем. В позднейшей «Апологии сумасшедшего», тем не менее, он возвращается к тем же географическим описаниям как к полемическому аргументу: пусть какой-то народ займёт громадное пространство на земле, «не сознавая, что он делает, и в один прекрасный день окажется могущественным народом», — это будет, конечно, удивительный факт, которым можно восхищаться, — «но что, хотите вы, чтобы об этом сказала история?» («mais que voulez-vous que l'histoire en dise?»): *П. Я. Чаадаев*. Полн. собр. соч. и избр. письма. Т. 1. С. 294—295.

[11] *Ф. И. Тютчев*. Полн. собр. соч. и письма: В 6 т. Т. 3. М., 2003. С. 17, 117 (далее ссылки на этот том в тексте с указанием страницы; две цифры указывают на страницы оригинала и перевода). В томе впервые собрана публицистика Тютчева (вся известная нам сегодня) на двух языках (во французском оригинале и в новом переводе Б. Н. Тарасова).

Местра» и «московского Исайи»[12]. Как писал И. Аксаков, оппонентам на Западе «этот скиф по происхождению» являлся как «единый от них по цивилизации»[13], европеец по мысли и языку (так что у Аксакова автор одновременно назван русским политическим писателем и «Французским прозаиком»[14]).

Также у Аксакова он назван «спокойно и беспристрастно судящим Западу»[15]. Тютчев тем самым взял на себя ту роль, какая была предуказана Пушкиным в словах, о которых Тютчев не знал (в 1836 г., в ненапечатанной статье, писавшейся для «Современника»): «Россия по своему положению, географич., политич. etc. есть судилище, приказ Европы. — Nous sommes les grands jugeurs. Беспристрастие и здравый смысл наших суждений косательно того, что делается не у нас, удивительны...»[16] И эту позицию незаинтересованного — по своему положению вне — судьи Европы усвоила национальная мысль, и усвоила надолго[17]. За Пушкиным (возможно, по следам разговоров между ними в мае 1836 г. в Москве) тот же географически-юридически-исторический образ повторит и Чаадаев в «Апологии сумасшедшего»: мы «самой природой вещей предназначены быть настоящим совестным судом по многим тяжбам, которые ведутся перед великими трибуналами человеческого духа и человеческого общества»[18]. Поворот чаадаевской мысли не столь неожиданен: са-

---

[12] *Р. Лэйн*. Публицистика Тютчева в оценке западноевропейской печати конца 1840-х — начала 1850-х годов // Литературное наследство (далее — ЛН). Т. 97. Кн. 1. М., 1988. С. 247.

[13] *И. С. Аксаков*. Биография Фёдора Ивановича Тютчева. С. 121.

[14] Там же.

[15] Там же.

[16] *Пушкин*. Т. 12. С. 65.

[17] Настолько надолго, что верность этой традиции суда над Европой наша мысль сохранила и спустя столетие в европейской эмиграции. Русское зарубежье в 1920-е годы оказалось экстерриториальным образованием внутри Европы, только что вышедшей из внутриевропейской и мировой войны, и тут же себе усвоило внутренне-внешнюю точку зрения на это послевоенное европейское состояние, сохраняя свою традиционную роль «des grands jugeurs» в этих новых необычайных и, кажется, не отвечающих ситуации исторических обстоятельствах; крайнюю форму эта русская критическая тенденция сразу же обрела в явлении евразийства. Об этом — см. ст. «“Европейская ночь” как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле» в наст. книге.

[18] *П. Я. Чаадаев*. Статьи и письма. С. 157.

мый взгляд на наше историческое существование «вне» готовил для поворота позицию; вообще перемена акцентов, очевидная в чаадаевской «Апологии», не означала отказа от основной концепции, изложенной в корпусе писем; это именно перемена акцентов, обнаружившая возможность альтернативных решений, которые были скрыто заложены и в основной концепции.

Пушкин в последнем письме Чаадаеву возвращается к той же нашей вечной участи «вне», но говорит о ней с каким-то беспокойством и словно с надеждой, что это будет не вечно, пытаясь представить грядущую ситуацию глазами «будущего историка»: «Croyez-vous qu'il nous mettra hors l'Europe?»[19] Это существование «вне европейской системы»[20] сложно волнует его как национального мыслителя и европейца вместе. Он представляет себе при этом какого-то отдалённого будущего историка, но вот уже вскорости после Пушкина Тютчев явится этим ближайшим новым историком.

Тютчевская Европа после чаадаевской — радикально другая, это Европа 1848 года, место взрыва, крушения чаадаевской европейской утопии, место европейской революции[21]. И Тютчев перефразирует наш вопрос о России и Европе и заново ставит его как вопрос о России и Революции. Соответственно тютчевская историософия является в одеянии политической публицистики, крупная философия истории смешивается с актуальной текущей политикой. Тютчев с удовлетворением пишет о конце философской эпохи в Германии («Шестьдесят лет разрушительной философии...» — 45); о таких же изменениях на философском лице Европы несколько позже (в 1856) скажет другой отечественный мыслитель, и тютчевская политическая проза вписывается в картину: «Но в последнее время интерес к философии видимо ослабел, а с 48-го года отношения между ею и политикой совершенно переменились: всё внимание людей мыслящих поглощается теперь вопросами политическими; сочинений фило-

[19] *Пушкин*. Т. 16. С. 172.

[20] Там же. Т. 11. С. 127.

[21] В 1831 г. Чаадаев достаточно благодушно отнёсся к событиям 1830 г. во Франции: он пишет Пушкину об «общем бедствии, обрушившемся на мою Европу», но уверен, что Европа выйдет с добром из беды, и не верит разговорам о грядущей всеобщей войне: нет, «путь крови больше не путь провидения, ⟨...⟩ последняя река крови пролилась», и её источник иссяк (*Пушкин*. Т. 14. С. 227).

софских почти не выходит; философские системы занимают немногих — и по справедливости. Для отвлечённого, систематического мышления нет места в тесноте громадных общественных событий, проникнутых всемирною значительностию и сменяющихся одно другим с быстротою театральных декораций»[22]. Тютчевская мысль работает в тесноте громадных событий и — как мысль философская — в самом деле становится «тесной», словно забитой натиском актуальной политики.

«Уже давно в Европе существуют только две действительные могучие силы (deux puissances réelles): “Революция и Россия”. — Эти две силы теперь стоят друг против друга и завтра, может быть, схватятся между собой. Между ними невозможны никакие договоры и соглашения. Жизнь одной это смерть другой. От исхода борьбы между ними, величайшей борьбы, когда-либо виденной миром, зависит на века вся политическая и религиозная будущность человечества» (42, 144).

Анна Фёдоровна, любимая дочь, записывала в свой дневник об отце, что он представляет собой «воплощённый парадокс»[23]. То же можно сказать о тютчевской философии истории — и она представляет собой парадокс, удивительно цельно и непротиворечиво внутри себя «воплощённый». Публицистика Тютчева — это одна разветвлённая мысль, в которой есть звено центральное, тезис самый остро-ответственный, и этот тезис — «Россия и Революция».

Тютчев пишет Революцию с заглавной буквы, как имя собственное, как и Россию. В его картине мира это две духовно непримиримые личности-силы. Французская революция заставила европейскую мысль, начиная с Эдмунда Бёрка (1790) и Сен-Мартена (1795), философски задуматься над самим явлением революции, и мистический образ её как сатанинской силы, попущенной Богом для принесения человечеством искупительной жертвы, был начертан Жозефом де Местром («Considerations sur la France», 1796), близнецом-предшественником и антагонистом тютчевской мысли («к де Местру он психологически ближе, чем даже к Хомякову», — писал о Тютчеве Г. В. Флоровский[24]). Де

---

[22] *И. В. Киреевский*. Критика и эстетика. М., 1979. С. 293—294.

[23] *А. Тютчева*. Воспоминания. М., 2000. С. 63.

[24] *Г. Флоровский*. Из прошлого русской мысли. М., 1998. С. 346. — Параллель биографическая — Л. П. Карсавин пишет о де Местре: «Та-

Местр говорил о революции, «предписанной свыше»[25], и, проклиная её, мистическим поворотом мысли давал ей религиозное оправдание. Он угадал французскую революцию не как отдельное событие, но как «эпоху», как «французскую или, лучше сказать, Европейскую революцию»[26].

Тютчевский образ революции возник уже на другом европейском этапе, когда она себя обнаружила как цепная реакция, как непрерывно действующая в новой истории и нарастающая в ней сила. Европа прошла уже через несколько взрывов (начало 1820-х, 1830, 1848) и непрерывно менялась в них — «зима железная» государственной русской истории до катастрофы Крымской войны казалась недвижной, она лишь раз «дохнула» на кровь героев Сенатской площади — *И не осталось и следов*. Так Тютчев-поэт фиксировал национальное историческое состояние сразу после события (1826), двадцать же лет спустя на европейском фоне наш «вечный полюс» уже предстал в его поэзии как не только могучий, но и надежный «утёс». Мы привыкли тютчевскую политическую лирику отделять от его основной поэзии (и даже печатать её отдельно, словно стихи второго тютчевского сорта), однако в живописании грозных событий истории, и Революции прежде всего, космические силы тютчевской лирики полноценно участвуют, и политические стихи обретают местами (правда, всё же только местами) поистине тютчевскую историософскую мощь. «Прообразом исторического события — в природе служит гроза». Краткая незаконченная заметка О. Мандельштама обрывается на имени Тютчева, «знатока грозовой жизни»[27], каков он бывает и в политической лирике.

Ад ли, адская ли сила
Под клокочущим котлом
Огнь геенский разложила —
И пучину взворотила
И поставила вверх дном?
(*«Море и утёс», 1848*)

ков он и в самой жизни, в успешной своей дипломатической деятельности и столь же неудачной дипломатической карьере» (см.: Вопросы философии. 1989. № 3. С. 93). Это словно о Тютчеве сказано.

[25] *Жозеф де Местр*. Санкт-Петербургские вечера. СПб., 1998. С. 643.

[26] *Жозеф де Местр*. Рассуждения о Франции. М., 1997. С. 205, 211.

[27] *О. Мандельштам*. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 375.

Не вспомнится ли здесь нечто памятное из нашей поэзии?

Ещё кипели злобно волны,
Как бы под ними тлел огонь...

И ещё:

Словно горы,
Из возмущённой глубины
Вставали волны там и злились...

В «Медном Всаднике» словно уже заготовлены параллельные места к будущей тютчевской политической лирике, ср.:

*Но **с нами Бог!** Сорвавшися со дна,*
Вдруг, одурев, полна грозы и мрака,
Стремглав на нас рванулась глубина...
(«Уж третий год беснуются языки...», 1850)

Не то же ли море, не та же ли глубина и не тот же огонь? Пушкинская картина петербургского наводнения — совсем не голая политическая аллегория Тютчева. Но прообразом исторического события, по Мандельштаму, пушкинская отнюдь не метафорическая картина-буря также неявным образом служит. Пушкин также был озабочен европейскими революциями (более остро, чем Чаадаев) и угрозой русского бунта. И тайно в его поэме бунт водной стихии против державного города и бунт малого человека против державного всадника эту угрозу в себе заключали. За пятнадцать лет до тютчевской политической лирики «Медный Всадник» тайно пророчил русское будущее как предстоящую нам борьбу огромных сил Империи и Революции — двух главных героев тютчевской историософии. И Тютчев через пятнадцать лет своим «Морем и утёсом» эту борьбу поэтически и статьёй «Россия и Революция» теоретически заговаривал-заклинал.

«Россия и Революция» — так он переформулировал уже традиционную нашу тему о России и Европе: приравнял Европу к революции как судьбе Европы и отделил, отмежевал от революции Россию. Его пророчество не сбылось, и это нетрудно сегодня заметить, но как он увидел само явление Революции? «Револю-

ция это не только враг из крови и плоти. Она более чем Принцип. Это Дух, Разум...» («C'est un Esprit, une Intelligence...» — 79, 183). C'est un Esprit, это Дух! Один из первых не только у нас, но в Европе он так мощно понял её не только как политический факт, но как духовную силу, вступившую в историческую борьбу с духовной силой христианства и «присвоившую», «перехватившую» у христианства его идеи и священные ключевые слова («братство»: «...où elle vient d'adopter le mot d'ordre du christianisme: la fraternité» — 43, 145). «Православный граф де Местр», как окрестил посмертно Тютчева (ЛН, кн. 2, 45) его приятель по молодости Иван Гагарин (привезший некогда в пушкинский «Современник» его «стихотворения, присланные из Германии», а позже его религиозный оппонент во французской печати, к этому же времени эмигрант и католический священник-иезуит) — он произвёл романтическую спиритуализацию явления Революции вслед за де Местром (умерив мистический ореол, которым тот её наградил сверх меры и сообщил ей тем самым религиозную санкцию). Он увидел её как живое олицетворение, мифологическое существо. Один из наследников тютчевской мысли, Константин Леонтьев (*А мы, Леонтьева и Тютчева...*), даст позднее такое ей описание: «представление мифическое, индивидуальное, какая-то незримая и дальновидная богиня, которая пользуется слепотою и страстями как самих народных масс, так и вождей их для своих собственных как бы сознательных целей»[28]. *Дальновидная богиня*! — дальше видевшая, как окажется, автора «России и Революции». Но автор первый у нас в своей философской с нею борьбе овладевал пониманием размера и сущности этой силы.

«Революция, бесконечно разнообразная в своих градусах действия и проявлениях, едина и тождественна в своём принципе...» (77, 181) «Формы, которые одну за другой она принимает, так же как лозунги, которые она беспрестанно меняет, всё это, вплоть до её насилий и преступлений, всё это, в конце концов,

---

[28] *К. Леонтьев*. Восток, Россия и Славянство. М., 1996. С. 645. — Поразительно у де Местра буквальное словесное совпадение с Леонтьевым в описании революции: «Никогда не лишне повторить, что отнюдь не люди ведут революцию, а что сама революция использует людей в своих собственных целях... она свершается сама собой» (*Жозеф де Местр*. Рассуждения о Франции. С. 17—18).

второстепенное и случайное; но не таков антихристианский принцип, который её оживляет, и это он даёт ей также (нельзя не признать) столь грозную власть над миром» (42—43, 144—145).

Нельзя не признать (il faut bien le dire)! Тем самым он признавал за ней ту *глубину*, о которой сказала его поэзия: *Стремглав на нас рванулась глубина*. Глубина как лоно свирепых сил Революции; чёрная — но *глубина*, что рванулась на нас из недр мировой духовной истории. Ещё раз вспомним из «Медного Всадника»: *Как обуянный силой чёрной...* — Евгений перед кумиром. *Из возмущённой глубины* человеческой, исторической, социальной и его бессильный протест поднимается — не той же ли (символически) самой, что у тайной его союзницы, но его же и губящей, — водной стихии? Борьба сил в поэтическом тексте ориентирована вертикально: из возмущённой глубины силы бунта и хаоса поднимаются на того, кто высится *в неколебимой вышине*. Поэт в поэме с Петром и Евгением вместе («присутствие тени поэта в Евгении»[29]) — и между ними. Но дальновидная богиня поведёт Евгения в двадцатый век, и литература нового века расскажет об этом, например, в «Петербурге» Андрея Белого, где новоявленный Евгений обернётся эсером-террористом.

Итак, вселенная отвела России большое место под солнцем, но философия истории ещё не соизволила признать её у себя. И вот в философии истории Тютчева Россия должна ответить на вызов Революции, ставшей болезнью и судьбой европейского Запада.

Но не одна Россия, а Россия во главе всей Восточной Европы. В набросках трактата «Россия и Запад» (1849) изложена концепция разделения современной цивилизации на два особых мира и даже «два, так сказать, человечества» («les deux humanités pour ainsi dire» — 58, 161) с разным историческим предназначением: «европейский Запад является лишь половиной великого органического целого, и по видимости неразрешимые затруднения, терзающие его, найдут своё разрешение только в другой половине...» (82, 187). Терзающие затруднения — это терзающие Запад классовые войны. Другая же половина — это вторая, Восточная Европа как целое, законная сестра христианского Запада, особый славянский мир. Эта вторая Европа ещё не открыта Западом, когда же будет открыта им в ходе истории, «Европа Кар-

[29] *О. Седакова*. Проза. М., 2001. С. 485.

ла Великого» встанет «лицом к лицу с Европой Петра Великого» (18, 118). Имя Петра Великого, творца Российской Империи, отделяло Тютчева от классического славянофильства, не только Петра не любившего, но и имперского пафоса не разделявшего. Тютчевский же имперский пафос громадно перерастал национальные рамки и доходил до того, что его оппоненты на Западе называли «rêverie gigantesque», что можно перевести и как «исполинская грёза», и — как выразительно переводят в литературе о Тютчеве — «исполинские бредни» (ЛН, кн. 1, 234).

Бредни были воистину исполинские — историческая программа «будущей России» («de la Russie à venir»):

«Православный Император в Константинополе, повелитель и покровитель Италии и Рима.

Православный Папа в Риме, подданный Императора» (95, 201).

Программа вместе российская, славянская, имперская и византийская, звенья которой связаны последовательностью отождествлений: «L'Empire d'Orient: c'est la Russie définitive» (91). Поэтическая программа, ей отвечающая, — стихотворение «Русская география» (1848 или 1849). *Венца и скиптра Византии / Вам не удастся нас лишить! / Всемирную судьбу России — / Нет, вам её не запрудить!* («⟨К. В. Нессельроде⟩», 1850). И политическая лирика Тютчева любит природные образы, но поэтику выдаёт неоднородную, смотря по тому, живописует ли грозные события или же прокламирует утопическую программу. *Стремглав на нас рванулась глубина* — это он поэтически созерцал; *Нет, вам её не запрудить!* — «утверждал, не созерцая»[30], словно бы прозаически пародируя стихийную собственную поэтику (по отношению к которой именно прозаична его политическая поэзия).

Среди писем Тютчева, которые были впервые опубликованы И. Аксаковым в его биографии, есть одно, написанное вскоре после падения Севастополя (9 сентября 1855); оно стоит любого стихотворения поэта, говорит о нём биограф[31]. Тютчев рассказывает о видении, посетившем его на площадке колокольни Ивана Великого, среди многолюдства, ожидавшего выхода ново-

---

[30] *П. М. Бицилли.* Державин — Пушкин — Тютчев и русская государственность // *П. М. Бицилли.* Избранное. Историко-культурологические работы. София, 1993. С. 302.

[31] *И. С. Аксаков.* Биография Фёдора Ивановича Тютчева. С. 255.

го царя. «Мне пригрезилось, что настоящая минута давно миновала, что протекло полвека и более, что начинающаяся теперь великая борьба 〈...〉 наконец закончена, что новый мир возник из неё, 〈...〉 что всякая неуверенность исчезла, что Суд Божий совершился, Великая Империя основана 〈...〉 И тогда вся эта сцена в Кремле, при которой я присутствовал, эта толпа, столь мало сознававшая, что должно совершиться в будущем, 〈...〉 вся эта картина показалась мне видением прошлого, и весьма далёкого прошлого, а люди, двигавшиеся вокруг меня, давно исчезнувшими из этого мира... Я вдруг почувствовал себя современником их правнуков»[32].

То есть он себя почувствовал нашим современником, скажем мы без всяких ближайших аллюзий. В том же письме он говорил о свойстве своего ума «охватывать борьбу во всём её исполинском объёме и развитии». И в другом письме — что задыхается от своего бессильного ясновидения. И вот развитие прошло те самые полтора столетия — и невозможно нам, тем самым правнукам, не сверять его видения и прогнозы с нашими результатами. Он сам хотел смотреть на свои прогнозы из будущего.

Тютчевская историософская мысль долго оставалась *современной*. Она возбудила нашу консервативную мысль, представлявшую собой мутации славянофильской идеи, но отклонявшуюся от классического славянофильства, — Н. Я. Данилевского, Достоевского, Леонтьева, затем Владимира Соловьёва с его теократическо-вселенско-имперскими планами «всемирной монархии», которых предтечами он называл двоих — Данте и Тютчева[33]. Но и для С. Н. Булгакова уже в 1918—1923 годах она не утрачивает актуального нерва: участники диалога «На пиру богов», вошедшего в 1918 г. в сборник «Из глубины», наши вторые «Вехи», то и дело поминают русский Царьград, «предуказанный Тютчевым и Достоевским», и надеются, что над Тютчевым «рано ещё иронизировать» (а и, действительно, в ходе европейской войны[34] Константинополь был близок, как

---

[32] *Ф. И. Тютчев.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1984. С. 236. Французский подлинник письма — в аксаковской биографии, с. 256.

[33] *В. С. Соловьёв.* Письма. Т. IV. Пб., 1923. С. 26—27.

[34] В самую возможность которой, мы помним, не верил в 1831 г. Чаадаев, уверенный, что пути крови иссякли в старой Европе, тогда как путь большой крови только в ней открывался.

локоть, — но снова «закономерность» не оправдалась[35]). Однако другие участники ставят на тютчевских предсказаниях крест: «В 1917 году окончилась константиновская эпоха в истории церкви» и «наступила не византийская, но большевистская эпоха в русской истории»[36]. Пять лет спустя размышления о. Сергия продолжаются непосредственно в храме св. Софии, и вспоминаются тютчевские слова и строки, и заключения ещё решительнее: «не политическому завоевателю, не "всеславянскому царю" откроются врата Царьграда ⟨...⟩ Как невыносимо сделалось всяческое безответственное славянофильствование!»[37] Таковы ответы русского православного мыслителя в самом центре заветных вопросов. Но как он в этом идеальном центре очутился? А только что был год 1920-й, когда вступила в действие сила, называемая по-гегелевски иронией истории, — и начала она раз за разом себя обнаруживать по отношению к тютчевским пророчествам: российское белое воинство, «всё, что оставалось от третьего Рима», бросило якорь «не где-нибудь, а на рейде Константинополя, в виду столь желанной Святой Софии»[38], и убежищем белой России вместо Царьграда стал маленький полуостров Галлиполи.

«Православный империализм Тютчева есть живой пример того, с какими трудностями сталкивается русская историческая и философская мысль, выполняя задачу определения и разграни-

---

[35] Ссылаемся на комментарий Б. Н. Тарасова в недавнем 3-м томе нового тютчевского собрания: по поводу тютчевской темы русского Царьграда комментатор с сожалением констатирует «не оправдавшуюся впоследствии закономерность» (С. 272—273). Закономерность того, что это не оправдалось, не рассматривается. — Интересно, что знаменитое чаадаевское письмо сочиняется в дни, когда наши пушки гремят на Босфоре (в очередной раз Царьград был как локоть), о чём автор упоминает в следующем письме втором (*П. Я. Чаадаев.* Полное собрание сочинений и избранные письма. С. 112). А ещё до Чаадаева упущенную «закономерность» отметил юный Пушкин, в 1822 г. заметивший, что напрасно Екатерина не воспользовалась началом французской революции против Турции на Дунае: «Это избавило бы нас от будущих хлопот» (*Пушкин.* Т. 11. С. 15). Не избавило.

[36] *С. Н. Булгаков.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 568, 574, 619, 577.

[37] *С. Н. Булгаков.* Моя родина // Новый мир. 1989. № 10. С. 244—246.

[38] *Юрий Каграманов.* Империя и ойкумена // Новый мир. 1995. № 1. С. 148.

чения вопросов "духа" и "политики"»[39]. С. Булгаков ещё переживал историко-философские грёзы Тютчева как нечто живое и современное — другой православный мыслитель уже через год (в 1924-м, когда написана статья Флоровского «Исторические прозрения Тютчева») рассматривает их исторически, как «прошлое русской мысли». Замечание Флоровского отмечало тютчевскую проблемную точку. Точка эта — «византийское» сближение, до смешения и почти что отождествления, христианского и церковного — с государственным, имперским и племенным, национальным. Разграничение «духа» и «политики» беспокоило раннеславянофильскую мысль, которая к византийскому пафосу, не чуждаясь его, была осторожна. Славянский и византийский пафосы у неё, как у Тютчева, не сливались, не говоря о пафосе имперском, ей вовсе чуждом. И Достоевский, единомышленник в отношении к римскому папству, византийского пафоса не разделял. Византийская «симфония» для Достоевского — компромисс, порождённый «столкновением двух самых противоположных идей, которые только могли существовать на земле: человекобог встретил богочеловека, Аполлон Бельведерский Христа. Явился компромисс: империя приняла христианство, а церковь — римское право и государство»[40]. Достоевский пишет это за несколько месяцев до смерти. После падения Византии, продолжает он, и в несложившихся формах русской общественной жизни у нас «остался лишь Христос, уже отделённый от государства»[41]. Такого Христа знал поздний Тютчев-поэт (*Кто их излечит, кто прикроет?.. / Ты, риза чистая Христа...*, 1857) и не знал идеолог Тютчев. Пройдет ещё (после Достоевского) десяток лет, и поэт Владимир

---

[39] *Георгий Флоровский*. Из прошлого русской мысли. С. 234.

[40] Ср. у современного историка: «Сакрализация императора влекла за собой лишение патриарха репрезентативной функции, он низводился до ранга одного из императорских чиновников. "Византийская церковь — наиболее в истории замечательный пример государственной церкви. Её главой был император ⟨...⟩". Так декларируемая гармония оборачивалась тем, что принято называть цезарепапизмом. История византийской церкви знает не один эпизод её безнадежной борьбы за независимость от императорской опеки» (*Д. М. Буланин*. Translatio studii: путь к русским Афинам // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 99—100; во внутренних скобках автор цитирует кн.: *Д. М. Бьюри*. Государственный строй Византийской империи. СПб., 1912. С. 20).

[41] *Достоевский*. Т. 26. С. 169.

Соловьёв задаст вопрос: каким быть хочет Россия Востоком, *Востоком Ксеркса иль Христа?* А ещё пять лет спустя философ Соловьёв в статье о поэте Тютчеве (1895) будет осторожно отделять его поэтический образ России от идеи Царьграда: «Сам поэт признаёт, что она ещё не покрыта ризою Христа. Значит, — можно сказать поэту, — судьба России зависит не от Царьграда и чего-нибудь подобного ⟨...⟩ Пусть Россия, хотя бы без Царьграда, хотя бы в настоящих своих пределах, станет христианским царством в полном смысле этого слова — царством правды и милости, и тогда всё остальное, — наверное, — приложится ей»[42].

Тютчевский историософский романтизм был прикован к политической реальности и чужд её реализму, свободно парил над ней, — тем самым он предавал себя иронии истории. Грёзы-бредни были исполинские, и пафос был средневековый — политическая конкретность была девятнадцатым веком.

Тютчевская идея *окончательной* Империи, долженствующей разрешить исторический процесс (*Вот царство Русское... и не прейдет вовек...*), между тем не так архаична и в наши дни; и в наши дни имперская тема ещё — и даже по-новому — актуальна[43]. Тютчевская идея — идея средневековая: translatio imperii. «Империя бессмертна. Она передаётся ⟨...⟩ 4 сменившихся Империи. 5-я — последняя и окончательная» (90, 195). *Окончательное* разрешение исторического процесса — главное слово всех утопий, эсхатологических либо хилиастических. Тютчевская последняя Империя и «окончательное слово великой, общей гармонии» как наше русской назначение в пушкинской речи Достоевского — две очень разные по пафосу утопии, обе хилиастические. Но и коммунистическая утопия тоже мыслила себя окончательной гармонией. Что остаётся ныне от идеи последней Империи? Остаётся грустный «конец истории» Ф. Фукуямы (который сам признаёт его грустным и формулирует всё же со знаком вопроса в своём знаменитом заглавии: «Конец истории?») — новая либе-

---

[42] *В. С. Соловьёв.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 482—483.

[43] См. цитированную статью Ю. Каграманова в «Новом мире» и там же ст. В. Сендерова «Россия-Империя или Россия-Царство?» (2004. № 2). Интерес к проблеме империи в контексте русской истории, с акцентом на возможности переживаемой современности, заметен также в прозе последних лет, в новопетербургской прозе особенно: например, читаем роман Павла Крусанова «Укус ангела» (2000).

ральная утопия «общечеловеческого государства» по ту сторону истории, за которым угадываются США как современная мировая империя. Согласно идее translatio, империя может быть только одна, и с этой точки зрения можно подумать, что в холодной войне двух сверхдержав XX века решался этот вопрос.

Злобная ирония истории начала работать с идейными планами Тютчева сразу: он ждал символического 1853 года — 400-летия падения Константинополя — как года, с которого должно начаться его восстановление как будущего центра окончательной русско-славянской Империи. Но в этом именно году началась Крымская война с её последствиями, открывшими русской истории путь в противоположную тютчевским планам сторону. Затем историческая концепция Тютчева, в основном уже после него, в 70—80-е годы, проходила испытание ходом событий — «Россия и Революция» прежде всего. С ходом лет из наследников его мысли Леонтьев с возраставшим пессимизмом фиксировал, как в тютчевском трёхчлене — Россия, Европа и Революция — третий член всё больше смещался в сторону первого. Тем самым мыслитель Тютчев в кругу единомышленников в своём веке оставался один. В последний год своей жизни (1891) Леонтьев предвидел возможность осуществления наиболее радикальных тенденций общеевропейского процесса на русской именно почве и саркастически обосновывал своё предсказание своеобразной ревизией классического «почвенного» аргумента: у нас «почва рыхлее, постройка легче»[44]. «Постройка» будет впоследствии расшифрована как платоновский котлован. Котлован — строительство Вавилонской башни на рыхлой и ненадёжной почве. И эсхатологический отрицательный «конец истории», на западноевропейскую локализацию которого он, вслед за Тютчевым и вместе с Достоевским, положил столько сил, он уже с Россией связывал: «мы поставлены в такое центральное положение именно только для того, чтобы ⟨...⟩ написать последнее “мани-фекель-фарес!” на здании всемирного государства... Окончить историю, — погубив человечество...»[45]

В комментарии Б. Н. Тарасова к упоминавшемуся третьему тому нового тютчевского собрания цитируются слова Ф. Энгельса о России и революции, почти совпадающие с тютчевским те-

---

[44] *К. Леонтьев*. Восток, Россия и Славянство. С. 697.
[45] Там же. С. 418.

зисом (319). С противоположных идейных сторон, но в одном удивительно сходились Тютчев и Достоевский с Марксом и Энгельсом — в представлении о консервативном (реакционном для классиков марксизма) противостоянии не только царской, но и народной России западной революции. Но что сказал бы Тютчев, назвавший целый народ плагиатором (le plagiaire[46]) другого народа (46, 148), когда в Германии 1848 года поднялась своя революция вослед французской, — что сказал бы он, увидев собственный народ плагиатором тех идей и утопий, которые он полагал судьбой европейского Запада? Главная идея его о России и Революции потерпела историческое поражение в 1917 г. Россия и Революция — вопреки прогнозам-планам как наших национальных мыслителей, так и классиков марксизма — совместились, революция стала судьбой России. Славянской его идее ещё предстояло дальнейшее испытание[47].

Исторические и политические проекты Тютчева имели в XX веке свою судьбу. В 1920-е годы новые, евразийские «исполинские бредни» осваивали их по-своему заново. Вослед Тютчеву Н. С. Трубецкой названием своей маленькой книжки, вышедшей в 1920 г. в Софии и положившей начало евразийскому движению, — «Европа и человечество» — ещё раз переформулировал тему о России и Европе: исключил не Россию из Европы, как только что это сделал Шпенглер в своей нашумевшей книге, а (прямо вопреки картине Чаадаева, в которой, мы помним, Европа охватила и словно обняла собой земной шар) исключил Евро-

[46] Переводчик в 3-м томе (Б. Н. Тарасов) переводит ослабленно — «подражателем».

[47] В этом общем контексте можно вспомнить и только упомянуть параллельный отдельный идейный сюжет начала XX века — идею грядущего третьего (после итальянского и германского в эпоху Гёте), славянского возрождения античности; с общим историософским и геополитическим контекстом эта чисто культурная идея была (самой даже формулой *Третьего* Возрождения) отдалённо связана. Инициатором идеи был русско-польский эллинист Ф. Ф. Зелинский. Его ученик Николай Бахтин писал в 1926 г. в парижской эмиграции: «Славянское возрождение... Ещё недавно оно казалось таким близким. Теперь всё, чего мы ждали тогда, как будто вновь отодвинулось куда-то вдаль» (*Н. М. Бахтин.* Из жизни идей. М., 1995. С. 116). См. ст.: *Н. И. Николаев.* Судьба идеи Третьего Возрождения // MOUSEION. Проф. А. И. Зайцеву ко дню его семидесятилетия. СПб., 1997); *Н. В. Брагинская.* Славянское возрождение античности // Русская теория 1920—1930-х годов. М., 2004.

пу из человечества. Ну а Шпенглер также названием книги, как и её содержанием, поддержал неведомо для себя тютчевский тезис о двух Европах. «Закат Европы» на самом деле в оригинале — закат Abendland'a, т. е. Запада; самое же понятие Европы как единого целого Шпенглер отрицал и называл «пустым звуком». Неизвестно, читал ли Шпенглер французские тютчевские статьи (мог и читать), но Европу как Запад он отделял не от одной России, но и от Восточной Европы (и в этом интересно совпадал со славянофильской историософской топографией, например, со знаменитой строкой стихотворения Хомякова: *..Ложится тьма густая / **На дальнем Западе**, стране святых чудес...* — на Западе, отдалённом, отрезанном от хомяковской России). Что касается России, скупые суждения Шпенглера о ней представляют как бы славянофильство навыворот: он ссылается не только на Достоевского и Толстого, но и на Ивана Аксакова, чтобы совсем исключить Россию из западной проблематики — как «исторический псевдоморфоз», не имевший истории до Петра, а с Петра имеющий только искусственную историю (но, возможно, пророчащий в будущем новую христианскую духовность не европейского, «фаустовского», типа: «Христианство Достоевского принадлежит будущему тысячелетию»[48]).

Пройдёт ещё четверть века — и за реализацию тютчевского проекта возьмётся та самая воплотившаяся, но в отечестве, революция в лице СССР. Можно сказать, что идея отдельной Восточной Европы будет политически реализована после 1945 г. — посредством Берлинской стены. «Лозунг завтрашнего дня» для Тютчева — «В о с т о ч н а я Е в р о п а как определённый политический термин» (ЛН, кн. 1, 425) — только после 1945 г. стал на полвека (почти) политической реальностью. По отношению к не единой ещё Германии Тютчев считал, что утопия её объединения не отвечает интересам России, а позднее бисмарковское единство обличал как достигнутое «железом и кровью». Две Германии он считал «естественным положением» (86, 191). В это положение Германия вернулась после второй войны. «Богемия независимая, опирающаяся на Россию, — вот комбинация очень простая и действенная, которую История держит в резерве, чтобы в свой час сорвать объединение Германии» — писал Тютчев Ю. Ф. Самарину 13 июля 1868 (ЛН, кн. 1, 427). И. Аксаков в сво-

---

[48] *Освальд Шпенглер*. Закат Европы. М., 1993. Т. 1. С. 145; Т. 2. С. 201.

ей биографии так резюмировал тютчевскую славянскую идею: «Одним словом, вопрос для Западных Славян ставится просто и прямо: или объединение с Россией, или объединение полное и окончательное с Западною Европою, т. е. утрата Славянской национальности»[49]. «Объединение с Россией» на имперской основе продолжалось с 1945 до 1989, но в промежутке понадобился год 1968-й: ровно сто лет после сформулированной Тютчевым «комбинации», которую сто лет История держала «в резерве». Вновь магия круглых сроков, преследовавшая его проекты с начала Крымской войны. И что нам делать теперь с идеей славянского мира, глядя уже не только на Чехию, но и на Украину?

Два места из русской поэзии вбирают в себя вопросы, заданные историософией Тютчева и, надеемся, историей «окончательно» не решённые. Одно — из Пушкина:

Славянские ль ручьи сольются в русском море?
Оно ль иссякнет? вот вопрос.

Второе — из Тютчева:

Ты долго ль будешь за туманом
Скрываться, Русская звезда,
Или оптическим обманом
Ты обличишься навсегда?

«Вот вопрос».

2004

[49] *И. С. Аксаков*. Биография Фёдора Ивановича Тютчева. С. 216.

Заметки к теме «Леонтьев и Фет»

Это совсем предварительные заметки к теме, потому что самой темы нет ещё в истории литературы — никому не пришло ещё в голову поставить два эти имени рядом как тему. В самом деле, встают ли два эти имени рядом? В своё время в статье о литературной теории Константина Леонтьева мы попытались сблизить две первые леонтьевские критические статьи начала 1860-х годов — о тургеневском «Накануне» (1860) и о рассказах Марко Вовчка (1861) с первой также литературной статьёй Фета о стихотворениях Тютчева, напечатанной в 1859 г. в «Русском слове». Мы хотели сблизить их как два факта в литературной критике той знаменитой эпохи совсем отдельных и необычных по своим критическим приёмам и даже принципам[1]. К этому сопоставлению мы вернёмся в итоге заметок. Приступая же к ним, воспользуемся завязкой, какую предоставляет нам самолично один из двух героев сюжета.

Завязку предоставляет сам Леонтьев уже в позднюю пору для них обоих. В 1889 г. он обращается к Фету с чем-то вроде открытого письма в печати по случаю юбилея 50-летия литературной деятельности поэта, того самого юбилея, о котором Фет в стихотворении «На пятидесятилетие Музы» сказал: *Нас отпевают* — а между тем необычайно ревностно это событие переживал. «Письмо» Леонтьева на самом деле — весьма характерное для него парадоксальное высказывание неопределённого литературного рода, совмещающее признаки текстов общественно-публицистического, литературно-критического и прямо художе-

[1] См.: *С. Г. Бочаров.* Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 292, 331—336.

ственного. Это тоже «нечто в роде личной исповеди эстетического содержания» — как будет вскоре он определять жанр своего «Анализа, стиля и веяния»[2], за который возьмётся там же, в Оптиной пустыни, в том же году. И вот леонтьевское письмо откроет такой спектр сближений, что само по себе оно и служит обоснованием темы «Леонтьев и Фет». По мотивам письма и мы позволим себе лишь наметить несколько предварительных пунктов к теме.

Письмо по-леонтьевски называется — «Не кстати и кстати». И, кажется, к Фету как таковому оно имеет малое отношение. Это обычное леонтьевское широкое размышление «по поводу», в котором он *не кстати* уносится мыслью в своём направлении далеко, так что даже спохватывается: «Я сокращаю мою речь; обрубаю ветви у древа моей фантастической мысли» (569[3]). О чём, однако, эта мысль? Юбилей поэта даёт автору письма благодатный повод поговорить широко о *красоте* — что, конечно, неудивительно, зная поэзию Фета. Но вот поворот, в котором автор ведёт разговор на эту тему, весьма по-леонтьевски своеобразен и даже как бы анекдотичен, чудаковат во всяком случае. А именно: Леонтьев пишет из Оптиной и не может прибыть на фетовский юбилей; и он задаётся вопросом, что бы он делал, если бы мог, потому что, чтобы явиться на торжество, он должен был бы облачиться в чёрный фрак, что означало бы для него измену своим не только вкусам, но убеждениям. Поводом для письма и служит мысль о *пластических формах* современных празднеств и современной литературной славы, которые очень ему не нравятся эстетически и философски.

«Вошёл маститый юбиляр во фраке и белом галстухе!» Это центральная сатирическая фраза письма. Леонтьев вычитал её ещё раньше и «эстетически ужаснулся» ей в газетном описании юбилея А. Н. Майкова[4], и вот теперь он представляет ту же картину на чествовании Фета.

Всякий читавший Леонтьева знает, сколь исключительно его внимание к одежде, костюмам как образам *исторической эстети-*

---

[2] *К. Леонтьев.* Собр. соч. Т. 8. М., 1912. С. 227. — Далее цитаты по этому собранию — в тексте, с указанием тома и страницы.

[3] Письмо цитируется по изданию: *К. Леонтьев.* Восток, Россия и Славянство. М., 1996, с указанием в тексте страницы этого издания.

[4] *К. Леонтьев.* Избранные письма. 1854—1891. СПб., 1993. С. 375.

ки, как он её называл, *пластическим символам идеалов*. В качестве такового *пиджак* был символом идеала среднего европейца и признаком «пластического искажения образа человеческого» в демократизируемой современности (567). И не только пиджак, но даже и чёрный фрак.

Леонтьев всю человеческую историю видит сквозь этот символ: «...и людям, начавшим свою земную карьеру в детской простоте звериных шкур и фиговых листьев, — придётся кончать её в старческом упрощении фраков и пиджаков» (570). Это серьёзный взгляд на историю, дающий даже переключение в план Священной истории, если не забывать об исходных символах всей истории человечества в результате события грехопадения — первых опоясаниях (фиговых листьях) и «кожаных ризах» (мы позволим себе сослаться здесь на другую нашу статью на тему — «История литературы sub specie Священной истории», — в которой, в частности, говорилось о том, как Гоголь в «Шинели» сумел в одной фразе охватить «весь путь заблуждения человека — от фигового листка и кожаных риз до европейского фрака “наваринского пламени с дымом”» — см. с. 210 настоящей книги). В тех же пределах и тех же предметных символах вскоре после письма Леонтьева Фету будет и Владимир Соловьёв строить свою метафизику истории, когда заметит при обосновании *стыда* как первичного истока нравственности, что, в сравнении с нынешними туземцами, у которых фиговый лист сохраняется в качестве основной одежды, «с большею основательностью можно отрицать существенное значение одежды у европейского фрака»[5].

Далее — от пиджака и фрака Леонтьев восходит по ступеням своей эстетики к таким картинам-антитезам, как *взвод кавалергардов* — как явление красоты ещё возможной и в нынешнее время (припоминая здесь и прежнего молодого кирасира Фета) — и заседание профессоров, учёный совет, научная конференция как картина пластически безобразной современности. Надо заметить кстати, что этой ноте леонтьевской эстетики — красота и сила в их единстве, сильный физиологический идеал, которому стал поклоняться Леонтьев с конца 50-х годов, изживая в себе комплекс лишнего человека, тургеневского героя, которым страдал в молодости, — ей не так чужды и иные наши умы, художественные в особенности, хотя не в такой, конечно, леонтьевской кон-

[5] *Вл. Соловьёв*. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1988. С. 122

центрации. Это полюс в сознании не одного Леонтьева, полюс-противовес душевной расслабленности, физической деградации и эстетическому убожеству основного персонажа XIX столетия. Толстой не так написал Вронского, как Леонтьев его прочитал, но разве не о Толстом рассказано это в очерке Горького (пересказано по рассказу свидетеля Л. А. Сулержицкого): Толстой начал было порицать двух встреченных кирасир («Какая величественная глупость!»), а потом остановился в восхищении: «— До чего красивы! Римляне древние, а, Лёвушка? Силища, красота — ах, Боже мой. Как это хорошо, когда человек красив, как хорошо!» А описание двух кирасир — это прямо леонтьевская картина, т. е. какая была бы ему любезна: «Сияя на солнце медью доспехов, звеня шпорами, они шли в ногу, точно срослись оба, лица их тоже сияли самодовольством силы и молодости»[6].

А вот и на самого кирасира Фета любовный взгляд уже из XX века — в статье Александра Блока об Аполлоне Григорьеве: в то время когда Григорьев старается объяснить другу-поэту его «болезненные стихи», — «в это время сам автор "болезненных стихов", спокойный и мудрый Афанасий Афанасиевич, офицер кирасирского полка, помышляет лишь об одном: как ему взять лошадь в шенкеля и осадить её на должном расстоянии перед государем»[7].

Следующая за кавалергардами ступень размышления у Леонтьева — красота в природе, обилие праздничных форм, функционально не нужных — это главное для него определение красоты — избыток пышной роскоши в природных формах: «гривы пушистые, хвосты, рога изящные» — с уподоблением красоте в бесполезной утилитарно поэзии Фета (и с одновременным расподоблением этого идеала пышного и бесполезного цветения идеалу патриархальной простоты их общего знакомого Льва Толстого. Вообще Толстой в письме присутствует шире прямого упоминания как существенный оппонент. Леонтьев здесь привлекает Фета в союзники против Толстого — такова диспозиция его письма; не против, конечно, Толстого-художника, нет — они *идейные* союзники против идейного оппонента. И просит Александрова прочитать «Не кстати и кстати» Толстому: прочтите «и скажите, как он»[8]).

---

[6] *М. Горький.* Полн. собр. соч. Т. 16. М., 1973. С. 283.

[7] *А. Блок.* Собр. соч. Т. 5. С. 501

[8] *А. Александров.* I. Памяти К. Н. Леонтьева. II. Письма К. Н. Леонтьева к Анатолию Александрову. Сергиев Посад, 1915. С. 59.

И, возвращаясь к фраку и белому галстуху, он заключает, что если бы в этом виде явился всё же на фетовский праздник, то это было бы «торжеством нравственности над эстетикой», т. е. уважения к старому поэту «над фанатизмом ярких красок и красивых линий, колорита и складок, фанатизмом, который я, как видите, безумно, упорно и бесстыдно готов исповедовать!» (572).

Это фетовское слово — *безумно* — и относящееся тоже к линиям и краскам:

Моего тот безумства желал, кто смежал
Этой розы завои, и блёстки, и росы...

И это сближение не поверхностное — эстетический экстремизм такого градуса и такого качества (*Безумной прихоти певца*), отличавший обоих в их современности и коренившийся в историческом отчаянии: о настроении Фета Страхов писал Толстому в 1879 г. в выражениях, в каких Леонтьев говорил о себе: он, пишет Страхов, «толковал мне и тогда и на другой день, что чувствует себя совершенно одиноким со своими мыслями о безобразии всего хода нашей жизни»[9].

Так что леонтьевское рассуждение в этом письме, разбежавшееся некстати далековато как будто от адресата, оказывается по сближению *идеалов* (какого не было, например, у Леонтьева с Достоевским, при сближениях политических) — и *кстати*.

Тридцатью годами раньше, в 1860, Леонтьев кончил свою первую статью (о тургеневском «Накануне») такими словами о красоте: «Вы знаете лучше всякого из нас, что творения истинно поэтические выплывают всё более и более с течением времени из окружающей мелочи; огонь исторических, временных стремлений гаснет, а красота не только вечна, но и растёт, по мере отдаления во времени, прибавляя к самобытной силе своей ещё обаятельную мысль о погибших формах иной, горячей и полной жизни» (8, 14).

Годом позже Достоевский в статье «Г-н -бов и вопрос об искусстве», говоря, что красота всегда полезна — как красота — и «Илиада» полезнее Марко Вовчка, будет строить свою защиту искусства на Фете и при этом почти варьировать эту леонтьев-

[9] Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870—1894. СПб.: Изд. Толстовского музея, 1914. С. 200.

скую мысль — вряд ли имея прямо её в виду, а впрочем, статью Леонтьева он, вероятно, читал (потому что это, видимо, он на неё откликался в предыдущем номере «Времени» в неподписанном фельетоне об «Отечественных записках»[10]) — и варьировать её он будет, выписывая фетовскую антологическую «Диану», которую назовёт «молением перед совершенством *прошедшей* красоты 〈...〉 Это отжившее прежнее, воскресающее через две тысячи лет в душе поэта...»[11] Разве это не близко тому, что только что говорил молодой Леонтьев — о возрастании красоты во времени присоединением обаятельной мысли о формах погибшей жизни?

Может быть, это лучшее, что вообще им было сказано о самобытной силе красоты. Потом у него в его эволюции, в его оформлявшейся консервативной эстетике, пожалуй, образы красоты леонтьевской будут претерпевать известное обеднение, замыкаясь в рамках твёрдых внешних форм «исторической эстетики», какими и были в особенности для него — в жизни светской *костюм*, в церковной жизни — *обряд*. Обряд хранит догмат, как он говорил. И вообще *внешний стиль жизни*, на который особенно смотрит Леонтьев, придавая ему, как и внешним приёмам в искусстве (центральный тезис его «критического этюда») *великое внутреннее значение*.

О. П. А. Флоренский в книге «Столп и утверждение Истины» (1914) провёл специальное разграничение между своим *религиозным эстетизмом* — потому что свое мировоззрение он признал таковым — и религиозным же эстетизмом Леонтьева, в котором эстетика не сливается с религией. Два структурных рисунка разные: у Леонтьева красота как оболочка, *внешний продольный слой* бытия, у Флоренского — сила, пронизывающая *все слои поперёк*. Флоренский изобразил даже схему-чертеж строения этих двух эстетизмов[12].

И был одновременно с Леонтьевым религиозный же эстетизм Достоевского — так можно тоже было бы его назвать, пользуясь дерзким самоопределением православного богослова Флоренского. С. Н. Булгаков в статье-докладе 1916 г. о Леонтьеве удивлялся: как это он, пламенный эстет, не услышал слов Достоевского о том, что красота спасёт мир?

---

[10] Время. 1861. № 1.

[11] *Достоевский*. Т. 18. С. 97.

[12] Столп и утверждение Истины свящ. Павла Флоренского. М., 1914. С. 585—586.

Но, во-первых, легко ли их было услышать, так они запрятаны и словно нарочно затеряны у Достоевского (на страницах «Идиота»)? Это уже Владимир Соловьёв их вытащил на свет и превратил в популярный афоризм и крылатое слово, сначала в речи памяти Достоевского, а затем — особенно — поставив эпиграфом к своей статье «Красота в природе» — как программный афоризм, в том самом 1889 г., когда Леонтьев писал своё «Не кстати и кстати». Можно сказать, что Соловьёв произвел операцию канонизации цитаты с девальвацией смысла.

Это во-первых, а во-вторых, что главное, сама идея эта чужда Леонтьеву философски. Не его это мысль. Для него красота была скорее *спасаемой ценностью,* чем *спасающей силой*, и это лежало в основе различия их эстетик — Леонтьева и Достоевского.

Леонтьеву свойственна *локализация образов красоты* в границах определённых, устоявшихся исторически твёрдых форм, в которых она охраняется и спасается. У Достоевского красота это сила-энергия, проникающая, по формуле Флоренского, все слои бытия. Его эстетика ближе подходит под тип Флоренского. Красота — спасающая сила.

Итак, *три религиозных эстетизма* — определение Флоренского, которое он отнёс и к Леонтьеву, а мы уже под него подводим и Достоевского. Во всех трёх случаях, хотя и очень по-разному, философия красоты сочетается с христианским сознанием.

К фетовской философии красоты мы такого определения не отнесём. Впрочем, здесь есть вопрос.

Лет 15 назад состоялась в Париже, в журнале «Вестник русского христианского движения», полемика между Н. А. Струве и Е. Г. Эткиндом о пресловутом атеизме Фета. «Был ли Фет атеистом?» — этим вопросом вступил в полемику Н. А. Струве. Е. Г. Эткинд говорил по традиции об общеизвестном атеизме Фета, чтобы показать на его примере, что можно быть атеистом и великим поэтом и что одно с другим никак не связано. Струве возражал, что связано и что поэт — как поэт, а не частное лицо, — вероятно, не может быть простым атеистом. И Струве аргументировал поэзией Фета, который чувствовал непосредственно Бога в природе и в искусстве, — правда, аргументировал, подбирая при этом слишком тематически стихи с религиозными мотивами и соответствующей поэтикой[13].

[13] Вестник русского христианского движения. Париж; Нью-Йорк; Москва, № 139 (1983). С. 161—170; № 141 (1984). С. 169—177.

Фетовский атеизм — это общее место. О нём говорили многие близкие современники, в том числе постоянно в письмах к разным лицам об этом упоминал Леонтьев. Этот биографический атеизм и поэзия Фета — в этом вопрос, который мы ещё не знаем как решить, о чём и парижская дискуссия говорит.

Известно суждение Толстого, записанное в дневнике Софьи Андреевны 26 июля 1902 г., когда он сравнивал стихотворение Баратынского «Смерть» и фетовские стихи о смерти и к смерти и говорил, что «у Баратынского отношение к смерти правильное и христианское, а у Фета, Тургенева, Василия Боткина и тому подобных — отношение к смерти эпикурейское»[14].

Толстой говорил о фетовском отрицании смерти во имя обожаемой земной красоты, о нежелании знать её: *Тебя не знаю я* — что в самом деле есть повторение известной мысли Эпикура, — о фетовской борьбе со смертью, вызове смерти, желании встретить её тем самым резким криком, каким он встретил жизнь при рождении (как он и встретил смерть в самом деле).

У Баратынского отношение «правильное» и «христианское» — видимо, это покорность смерти как «разрешенью» всех загадок и цепей. Но, коль уж искать философские корни этой поэтики, это, скорее, стоическая позиция. Баратынский в лирике 20-х годов («Смерть», 1828) испробовал античные позиции как опорные для своей поэзии — сначала эпикурейскую, потом стоическую (и называл их как выбор для человека в «Стансах» 1825 г.: *И кто нам лучший дал совет, / Иль Эпикур, иль Эпиктет?*) — на пути к своей теодицее уже в зрелой поэзии, в 30-е годы: самая мощная теодицея в русской литературе до Достоевского — *оправдание Промысла* («Осень», 1837). В стихотворении же «Смерть» её героиня — смерть как космический регулятор, начало меры и ритма — из языческой космологии; и она патетически прославляется как полицейская сила, смиряющая «буйство бытия»; и человеческая судьба в этой оде — космическая судьба, включённая в космический круговорот. Вяземский в письме В. Ф. Вяземской 19 декабря 1828 г. рассказывал об обсуждении стихотворения в кругу поэтов, в том числе об отношении Пушкина: «Твоя критика на Баратынского слишком христианская, а в его стихах нет философии христианской: он на смерть смотрит совсем не христианскими глаза-

---

[14] *С. А. Толстая.* Дневники: В 2 т. Т. 2. 1901—1910. М., 1978. С. 72.

ми»[15]. Близкие поэты смотрели на философию стихотворения не так, как позднее Толстой, — и, очевидно, они были более правы. Пушкин, как сообщается далее в письме, держался мнения В. Ф. Вяземской, т. е. давал на стихотворение критику «слишком христианскую», которую Вяземский отводил как, видимо, неуместную, поскольку там и вовсе нет «философии христианской».

Как раз возможно и то, вопреки Толстому, если уж сравнивать вслед за ним, что в протесте и плаче Фета — *О, как в страданьи веры много*! — больше зерна «философии христианской», — в этом страдании не о жизни как таковой, а о «том огне» — он ведь их *разделил* — огне *сильней и ярче всей вселенной*, который он, *бессильный и мгновенный*, носит в груди, *как оный серафим. Не жизни жаль с томительным дыханьем... А жаль того огня...* В этом разделении жизни, «меня самого» — и «огня».

Философский корень фетовского зерна — глубок. *Не тебе песнь любви я пою, / А твоей красоте ненаглядной*. Две эти строки погружены в вековую историю философского идеализма, платоническую в широком смысле, в традицию, глубоко проникшую и в христианскую философию. Разделение непреходящей сущности и преходящего явления — постоянная фигура в поэзии Фета. Разделяются — красота как таковая и её явления, манифестации — красота и красавица, красота и искусство: *Красоте же и песен не надо*. Но подобно же отделяется вечный огонь в груди от жизни и смерти.

Но и в самом человеке-поэте близкий ему Я. П. Полонский производил такое же философское разделение: «внутри тебя сидит другой, никому не видимый и нам, грешным, невидимый, человек, окружённый сиянием, с глазами из лазури и звёзд, и окрылённый. Ты состарился, а он молод! Ты всё отрицаешь, а он верит!..

Господи Боже мой! Уж не оттого ли я так и люблю тебя, что в тебе сидит, в виде человечка, бессмертная частица души твоей?

И ты ещё смеялся надо мной за мою веру в бессмертие!..

Да кто ему не верит, тот пусть и не читает стихов твоих...»[16]

Это письмо Полонского Фету от 25 октября 1890 г. — тоже голос в споре об отношении поэзии Фета к «философии христи-

---

[15] Литературное наследство. Т. 58. М., 1952. С. 85.

[16] *А. А. Фет*. Стихотворения, поэмы. Современники о Фете. М., 1988. С. 431.

анской». Вообще же пример с Баратынским и Фетом и суждением о них Толстого — пример к тому, как трудно и ненадёжно соотносить философские идеи и поэзию. Метод такого соотнесения ещё филологии не известен.

Леонтьев в письмах конца 80-х гг. их общему знакомому — Анатолию Александрову — постоянно говорит об атеизме Фета как о факте общеизвестном, притом в соотнесении с собою самим, каким он был до обращения в 1871 г.: он был таков, каков сейчас Фет. А о своём обращении он так говорит: Бог побил, Бог в голову постучал. «И счастлив тот, кого побьёт. Я — счастливый, а Фет — несчастный, в своём атеистическом ослеплении!»[17] Но — отдаёт при этом предпочтение атеизму Фета (который «никогда не жаждет пропаганды») перед еретическим христианством Толстого[18].

Самому же Фету он в письме 12 ноября 1890 г. говорит о собственном опыте, *точно таком же* «ровно двадцать лет тому назад». А себя того времени, до обращения, он называл «эстетиком-пантеистом» (9, 13) и своё мировоззрение описывал так: успокоился «на каком-то неясном деизме, эстетическом и свободном» (9, 70). Путь Леонтьева заключал в себе проблему, общую с Фетом. Проблему, вряд ли вполне изжитую и принятием идеала строгого монашеского православия, как о том говорят «безумные афоризмы», формулированные в письме Леонтьева Розанову уже перед самой смертью и за год до смерти Фета, в котором единственным выходом из неискоренимого внутреннего конфликта признаётся *подчиниться* религии «даже и в ущерб любимой нами эстетики...»[19] Тому же учит он и Фета в письме — практиковать *принудительную* молитву, которую вообще Леонтьев очень ценил — больше, чем лёгкую и свободную. И поначалу просит его смотреть на молитву как на «особого рода весьма распространённое и миллионам людей доступное колдовство»[20].

В письме Александрову 17 февраля 1889 г. рассказан эпизод, интересный тем, во-первых, что мы узнаём о замысле второго письма Леонтьева Фету, которое он хотел прибавить к первому («об одеждах, фраках и т. п.») и которое уже должно было иметь

[17] *А. А. Александров.* Указ. соч. С. 10.
[18] Там же. С. 34.
[19] Русский Вестник. 1903. № 6. С. 419.
[20] *К. Леонтьев.* Избранные письма. С. 514—516.

характер литературной критики, и, во-вторых, в эпизоде этом имя Фета неожиданно связано с именем старца Амвросия Оптинского. Леонтьев был из тех, кто очень ценил Фета раннего и не очень понимал и признавал «Вечерние огни», за то особенно, какое место в них занимают стихи любовные. Второе письмо он хотел писать об «утренних и вечерних огнях», «с дружеским советом о любви умолкнуть» — но, что замечательно, получил из скита от старца, почти всю его литературную работу в Оптиной благословлявшего, — получил на этот раз *запрет* со словами: «пусть уж старика за любовь-то не пронимает. Не надо»[21]. Так леонтьевская попытка литературной критики на поэзию Фета не состоялась по запрету старца, оказавшегося терпимее к грешной поэзии старого Фета, чем психологически и эстетически близкий поэту Леонтьев. Из истории отношений литературы и Церкви в XIX в. эпизод любопытный и симпатичный.

Наконец, статья «О стихотворениях Ф. Тютчева» — она ведь и послужила первым поводом к настоящим заметкам[22]. Мы возвращаемся из конца 80-х годов на границу 50—60-х и убеждаемся, что сближение наступило уже тогда; на почве литературной критики — и даже *принципов литературной критики* — оно наступило сразу. Надо помнить, конечно, что в той современности это были события неодинакового значения; выступление Фета-критика было событием более заметным. Критик Фет являлся на фоне уже составившего себе немалое имя поэта; Леонтьев-критик — на фоне мало замеченного читающей публикой начинающего беллетриста. Но из нашей уже сегодняшней современности, из дальней ретроспективы, иначе видится, и заметно то в приёмах обоих авторов, что предвещало нечто в будущей литературной теории и было тогда в эпохе немалой новостью.

В самом уже конце века Владимир Соловьёв впервые, как он выразился, рассмотрел поэзию Тютчева *по существу*. Он уподобил её драгоценному кладу в недрах русской земли, остающемуся без употребления и даже без описания. Он назвал всех более или менее, кто ценил Тютчева и восторженно отзывался о нём, — Льва Толстого, Тургенева, Фета, Ап. Григорьева — не назвал несправедливо лишь Некрасова, — но констатировал, что «специ-

[21] *А. А. Александров*. Указ. соч. С. 60.

[22] *А. А. Фет*. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 145—163.

ального разбора или объяснения его поэзии до сих пор не существует в нашей литературе»[23].

Фетовскую статью 1859 г., возможно, за давностью он уже не помнил. Между тем именно Фет за 36 лет до Соловьёва первый подверг поэзию Тютчева достаточно *специальному разбору* и достаточно пристально рассмотрел устройство тютчевской лирики как особого мира со своим внутренним пространством и своей *архитектоникой*. Именно этим понятием, не совсем привычным для литературного уха тех лет, он пользовался — понятием *архитектонической перспективы*. С точки зрения будущей литературной теории центральным местом статьи представляется сопоставление одного стихотворения Пушкина и одного стихотворения Тютчева — «Сожжённого письма» и «Как над горячею золой...» Фета интересует, как чувство и мысль соотносятся во внутренней перспективе двух тематически соотносимых стихотворений.

В статье предпринят настоящий структурный анализ двух пьес. И установлено, что у Пушкина за первым планом изобразительным и вещественным проглядывает на втором плане чувство, а живая мысль стихотворения улетела в беспредельную глубину перспективы и веет там до того отдалённо и тонко, что о ней можно спорить как о форме лёгкого облака.

Не то у Тютчева в его тоже «сожжённом письме»: здесь самое первое слово сравнения — *Как*... — управляет картиной и ставит её в подчинённое положение к мысли, которая выступает сразу вперёд, а в последнем четверостишии так вспыхивает, «что самый образ пылающего письма бледнеет перед её сиянием». Мысль на первом плане архитектонической перспективы.

Но — мысль *поэтическая*: специальное обоснование понятия *поэтической мысли* и составляет теоретическую программу статьи. «Что же такое поэтическая мысль, чем она разнится от мысли философской и какое место занимает в архитектонической перспективе поэтического произведения?» Со времён объявленной у нас во второй половине 1820-х годов «поэзии мысли» поэты и критики, поэты-критики искали этого внутреннего разграничения в сфере мысли; Фет, наконец, в 1859 г. его проводит нацело. Мысль поэтическая «не предназначена, как философская мысль,

[23] *В. С. Соловьёв*. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 473, 477.

лежать твёрдым камнем в общем здании человеческого мышления и служить точкою опоры для последующих выводов; её назначение — озарять передний план архитектонической перспективы поэтического произведения, или тонко и едва заметно светить в её бесконечной глубине». Два эти случая и представлены стихотворениями Тютчева и Пушкина, таким образом, являющимися здесь теоретическими примерами. В критике его времени фетовские разборы поэзии необычны своей системностью и структурностью. Он не только производит эмансипацию понятия поэтической мысли как таковой, но и строит собственную методологию её уловления в произведении: «Если же поиски за мыслью поэтической, тогда нужно вглядываться в поэтическую перспективу».

О том, сколь необычно выглядели и две статьи молодого Леонтьева, явившиеся сразу вслед за статьей «О стихотворениях Тютчева», с их «чрезвычайно нерусскими критическими приёмами»[24] и началами формального анализа, — говорилось подробно в нашей статье о литературной теории Константина Леонтьева[25]. Для проводимого сейчас сближения важно, что качество необычности этой и вектор, так сказать, критической мысли дают основания для сближения. Самый приём риторический, введённый Фетом в начало статьи, будет словно повторен в первых строках статьи Леонтьева о «Накануне», когда он объявит о необходимости «резко отделить нравственный вопрос от эстетического» (8, 3). Фет уже произвёл подобную операцию в первых тоже строках своей статьи, заявив, что так называемые «вопросы» — о нравственном значении поэзии, «о современности в данную эпоху и т. п.» — он считает «кошмарами, от которых давно и навсегда отделался». И, кончая статью, повторяет: «Преднамеренно избегнув в начале заметок вопроса о нравственном значении художественной деятельности...» В преднамеренности приёма — принципиальная позиция, которую леонтьевские более скромные, при всей своей в то же время яркости, выступления разделяют полностью. Три статьи двух авторов, явившиеся на промежутке в три года, «на пятачке» перехода эпох, составили беглый эпизод в истории русской литературной критики, эпи-

[24] *Б. Грифцов.* Судьба К. Н. Леонтьева // Русская мысль. 1913. № 2. С. 58.

[25] *С. Г. Бочаров.* Сюжеты русской литературы. С. 288—299.

зод, чреватый теоретическим будущим и из этого будущего лишь различимый.

Что касается проведённого Фетом-критиком резкого разделения также поэтической и философской мысли, то впереди у Фета такое развитие его собственной поэтической мысли, которое даст основание говорить Толстому об их слиянии, когда Толстой напишет Фету в декабре 1876 г. о стихотворении «Среди звёзд», что оно — «с тем самым *философски поэтическим характером*, которого я ждал от вас»[26]. А Фет будет позже ему отвечать, что второй уже год живёт «в крайне для меня интересном философском мире», без которого не понять источник его последних стихов; в этом письме от 3 февраля 1879 г. он сообщает, что начал переводить Шопенгауэра и в этом же посылает стихотворение «А. Л. Бржеской», кончающееся словами: *Что жизнь и смерть? А жаль того огня...*

Принимая во внимание будущее развитие поэта, можно допустить, что одна из его оценок в статье 1859 г. могла впоследствии перемениться. Это единственное место в статье, где критик не одобряет поэта. Речь идет о стихотворении «Итальянская villa», о котором Фет решает здесь, что заключительные его две строфы вводят в трепетную картину дополнительную и лишнюю рефлексию, образующую второй смысловой центр стихотворения и приносящую в него порчу. «Художественная прелесть этого стихотворения погибла от избытка содержания. Новое содержание: новая мысль, независимо от прежней, едва заметно трепетавшей во глубине картины, неожиданно всплыла на первый план и закричала на нём пятном». Закричала пятном: в контексте статьи это значит мысль философская, так говорится о *резком* её вторжении в мысль поэтическую. Очевидно, такое именно произошло в стихотворении «Итальянская villa».

Что это, друг? Иль злая жизнь недаром,
Та жизнь, увы! — что в нас тогда текла,
Та злая жизнь с её мятежным жаром
Через порог заветный перешла?

Стихотворение невозможно, конечно, представить без этого катастрофического поворота на его конце, поворота, и превра-

[26] *Л. Н. Толстой*. Переписка с русскими писателями. Т. 1. М., 1978. С. 458.

щающего предыдущие строфы в стихотворение Тютчева. И фетовскую художественную претензию нам трудно понять, и о её источнике остаётся только гадать. Но обратим внимание на то, как у Владимира Соловьёва 36 лет спустя в статье, в которой он вознамерился подойти впервые к поэзии Тютчева *по существу*, возникает то же стихотворение: конечно, оно возникает именно этим последним четверостишием. Как и поэзию Тютчева в целом, Соловьёв подвергает его *философскому анализу*, устанавливая и заключая, что и Гёте не вскрывает так глубоко «тёмный корень мирового бытия».

Ибо — что это за *злая жизнь* с ее *мятежным жаром*? Соловьёв выводит эту злую жизнь эротического влечения, «что в нас тогда текла», из мирового хаоса как тайной основы жизни и самой красоты. В замечательном более позднем исследовании в качестве философской параллели концовке стихотворения назван Шопенгауэр: концовка «производит шопенгауэровское впечатление: блаженный мир растений и воды смущён вторжением злой воли человеческих существ, охваченных пламенем эроса...» Шопенгауэровская тёмная мировая воля как эротическая энергия[27].

Тот Шопенгауэр, что составит фетовский философский мир через двадцать лет! В самом деле можно думать, что он бы иначе прочитал тогда это стихотворение. Что же такое эта концовка стихотворения — «подобная дисгармония», по оценке критика 1859 г., — эта вдруг вопросом — словно обвалом — завершающая его рефлексия? Это, во-первых, *лирическая* рефлексия — только в этом финале стихотворение и становится, собственно говоря, лирическим; собственно лирическое «мы» со своим потрясённым чувством только здесь ведь и открывает себя — взрыв лирического после покойно-почти описательных предыдущих четверостиший. И, во-вторых, это в самом деле рефлексия *философская*, поскольку можно о такой говорить в беспримесно чистом лирическом произведении; философская, поскольку лирическое обнаруживает философское в самом себе, а именно — протекающую в глубине лирического и личного состояния таинственную и как бы чуждую ему стихию безличную — и такую, что несомненно относится к тем основаниям бытия, о которых и надлежит судить философии, а здесь о них если не судит, то говорит о них и даёт их почувствовать лирика, — злую жизнь, о

[27] *Л. В. Пумпянский*. Классическая традиция. М., 2000. С. 234.

которой можно только спросить и на вопросе *лирически* оборвать-закончить стихотворение. В самом деле тут возможен Шопенгауэр, о котором даже нельзя сказать, знал ли Тютчев его в декабре 1837 г., поскольку Шопенгауэр современностью в основном прочитан был позже, но, замечает Л. В. Пумпянский в связи со стихотворением «Итальянская villa», идеи носились в воздухе, «в общей атмосфере романтической натурфилософии»[28], лирика же способна усваивать философское содержание так, из воздуха, *самым прямым путём*.

Этот случай философского *веяния* в поэзии не рассмотрен в статье Фета 1859 г., и возможно, что он превышал в то время продуманную методологию этой статьи, как и характер ещё тогда самой поэзии Фета. В статье поэтическая и философская мысль принципиально разведены, в чем состояла в немалой мере теоретическая новость статьи, — в дальнейшем же предстоял их более тонкий и сложный союз. Соловьёвская же статья в конце уже века показывала, как нужен бывает *собственно философский анализ* самой поэзии для её раскрытия *по существу* (как тогда же и позже новая философская критика оказалась нужна и Пушкину).

Новая философия и новая поэтика — та и другая будут давать открытия в старой поэзии. Так и в этом стихотворении, на котором странно для нас прокололся Фет. Тщательное поэтологическое наблюдение выявит специфически «злое» значение огненных образов жара, зноя, блеска и т. п. в тютчевской одновременно стилистике и поэтической метафизике, и Б. М. Козырев в замечательных «Письмах о Тютчеве» (1960-е годы) будет последние строки стихотворения возводить к архаическим философским корням (Тютчев — антигераклитианец, в противовес Пушкину)[29]. Это выявят наблюдения уже нашего века, но Фет своей статьей, как и Леонтьев своими, этим методам будущей поэтики пролагал путь.

1992

---

[28] Там же.

[29] Литературное наследство. Т. 97. Фёдор Иванович Тютчев. Кн. 1. М., 1988. С. 107.

Чехов и философия

Медведенко. Позвольте вас спросить, доктор, какой город за границей вам больше понравился?

Дорн. Генуя.

Треплев. Почему Генуя?

Дорн. Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живёшь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная.

«Чайка», действие четвёртое

В чеховских текстах это не очень заметное место. Проверено: мало кто помнит у Чехова эту Геную. В вялотекущем разговоре персонажей «Чайки» она всплывает случайно, по-чеховски полностью немотивированно — так же, как в «Дяде Ване» висит карта Африки, «видимо, никому здесь не нужная». Она нужна, чтобы доктор Астров сказал своё знаменитое про «жарищу в Африке». Окна в иные миры из чеховской плотной реальности. И — «блаженные, бессмысленные слова» от доктора Дорна и доктора Астрова. Авангардный чеховский футуризм, который будет вскоре оценен народившимся футуризмом настоящим (Маяковский в статье «Два Чехова» — к десятой послечеховской годовщине, 1914, — будет приветствовать эту жарищу в Африке как заумное слово[1]) и который как-то связан с особенным фило-

[1] *В. Маяковский.* Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1955. С. 300.

софским чеховским футуризмом, т. е. повёрнутостью внимания не просто к будущему — к отдалённому будущему.

В рассказе доктора уличная толпа движется «без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии» — прямо как действие и разговор у Чехова. Но вот далёкая и случайная Генуя в развязке пьесы возвращает к её завязке, замыкая бытовое действие в философическую рамку. Ведь она всплывает у доктора как философское воспоминание, как «мировая душа».

Завязку же, пьесу-мышеловку Треплева, кто не помнит? «Сюжет из области отвлечённых идей», по определению того же благожелательного к ней доктора. Иное определение от королевы-матери, от Аркадиной, — «декадентский бред». Однако такой красивый бред, что «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени...», до пауков, молчаливых рыб и т. д., — мы не можем забыть, помня это наизусть, с того дня, как на этих первых словах Мировой души-Заречной-Комиссаржевской в зале пошли смешки при первом провальном представлении в Александринке. Тогда, в Александринке, это было явление вчерашней провинциальной актрисы Веры Комиссаржевской как бы в собственной роли — в Нине Заречной она и была предсказана как явление.

Драматург Треплев сочинил ультрафилософский текст — но как принять его всерьёз в этом качестве? Он пародийно перегружен обрывками всяческой мировой философии. Сколько здесь её намешано — беспорядочно, хаотично, нелепо. Древняя мировая душа и вслед за ней мировая воля, т. е. Шеллинг и Шопенгауэр; тут же гностически-манихейские перепевы в виде отца материи, дьявола, пахнущего бутафорской серой; здесь и «буддийское настроение в поэзии», о котором только что напечатал статью Владимир Соловьёв, и достоевско-раскольниковские рефлексы (при том, что Чехов, кажется, не признавался, что читал «Преступление и наказание») — «Наполеон и последняя пиявка» (Наполеон и вошь у Раскольникова) в лоне одной мировой души. Предполагалось как будто бросить в этот бульон и новомодного Ницше, из которого что-то для этого Чехову специально переводили (Письма, 6, 671[2]) и о философии которого он то-

[2] Далее ссылки на письма Чехова в тексте по изданию: *А. П. Чехов*. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 1—12. М., 1974—1983. По 17 т. того же собрания в серии «Сочинения» цитируются записные книжки Чехова.

гда же отзывался, как можно понять, в основном понаслышке (Ницше только ещё начинали переводить, а главным образом пересказывали в журналах) как о «недолговечной», но «бравурной», и с которым Чехов хотел бы встретиться «где-нибудь в вагоне или на пароходе и проговорить с ним целую ночь» (А. С. Суворину 25 февр. 1895 г. — 6, 29). Чехов встречается с Ницше (уже безумным, но, видимо, этого Чехов ещё не знает) на пароходе или в вагоне — как встречаются чеховские персонажи где-нибудь в «Ариадне» — попробуем это себе представить. Ницше в конце концов нашёл себе место у Чехова в сообщении помещика с гоголевской фамилией (о котором Бунин заметил, что не может быть дворянина с фамилией Симеонов-Пищик[3]), что этот громадного ума человек в своих сочинениях советует фальшивые бумажки делать, — и положению философии в чеховском мире, в общем, эта реплика соответствует.

Но один, основной и сквозной сюжет из области отвлечённых идей серьёзен для Чехова в пьесе Треплева. Дарвинова картина поступательной эволюции видов была для него позитивной общей идеей, и он хотел в неё верить. Треплевский же сюжет даёт картину обратную; этот дикий сюжет предвещает жуткую картину попятной эволюции, какую через сорок лет представит стихотворение Осипа Мандельштама «Ламарк» (1932). *Если всё живое лишь помарка / За короткий выморочный день*... Треплевский сюжет и рисует всю мировую жизнь как «помарку». «Всё страшно, как обратный биологический процесс» — комментарий Н. Я. Мандельштам к стихотворению «Ламарк»[4]. И вот оказывается, вопреки дарвинистским симпатиям автора, что «Чайка» уже об этом обратном процессе знает. Как Ламарк у Мандельштама «сбегает вниз по лестнице живых существ»[5], так Треплев с Ниной Заречной спускаются вниз по той же лестнице до совсем уже отвлечённой идеи, отвлечённой в последней степени, голой и одинокой мировой души на голой земле.

Рогатые же олени только что послужили Чехову в концовке «Палаты № 6» (1892), тоже представившей в другом роде картину попятной эволюции человеческого существования от Марка Аврелия и всех мировых философов до палаты № 6. «Но бес-

[3] *И. А. Бунин*. Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. С. 238.
[4] *Н. Мандельштам*. Книга третья: Воспоминания. Paris, 1987. С. 171.
[5] *О. Мандельштам*. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 122.

смертия ему не хотелось, и он думал о нём только одно мгновение. Стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных, о которых он читал вчера, пробежало мимо него...»[6] На краю существования — не только смерть, но смерть в палате № 6 — яркая вспышка запоздалой и бесполезной, но столь бесспорной красоты вместо неизвестного бессмертия. Тоже сюжет из области отвлечённых идей — «Палата № 6». Словно вопреки оптимизму дарвиновой картины прогрессивной эволюции видов Чехова остро беспокоит пессимистическая гипотеза обратной, регрессивной — до экзистенциального нуля — эволюции. Для человеческого общества тема близкого будущего (варваризация мира в двадцатом веке и вопрос о простом выживании человечества на земле).

Откуда к Треплеву-Чехову пришла мировая душа — философские, так сказать, источники? Вряд ли это такие первоисточники, как Платон или Шеллинг. Она пришла непосредственно из современности — Владимир Соловьёв, на разные лады твердивший о мировой душе, был в современности рядом, и Чехов его, конечно, читал. Можно даже сказать, что она пришла из литературного быта конца столетия, где соловьёвская мировая душа растворилась как философское общее место — например, в «Юлиане Отступнике» Мережковского, одновременном «Чайке», неоплатоник Ямвлих учит о мировой душе в разговорах с героем романа[7]. В год «Чайки» (1895) Чехов мог прочитать в «Вестнике Европы», в статье Вл. Соловьёва «Поэзия Тютчева»[8]: «Тютчев не верил в эту смерть природы 〈...〉 Ему не приходилось и с к а т ь душу мира 〈...〉 она сама сходилась с ним и в блеске молодой весны, и в “светлости осенних вечеров”». Тютчев для Соловьёва как Гёте, прославляющий «душу мира и жизнь природы»[9]. А монолог

---

[6] Ср.: *Промчались дни мои — как бы оленей Косящий бег...* — перекличка, конечно, независимая, но которую хочется отметить, раз Мандельштам уже вступил в независимый контакт с нелюбимым Чеховым в нашем сюжете. У Мандельштама это из вольного перевода сонета Петрарки, законченного при получении известия о смерти Андрея Белого (за указание на эти строки благодарю И. З. Сурат).

[7] *Д. Мережковский*. Христос и Антихрист. Т. 1. М., 1989. С. 53.

[8] Мог прочитать и, вероятно, читал: ведь читал же он годом позже другую статью из соловьёвского цикла статей о русских поэтах — о Я. П. Полонском (см.: 6, 179).

[9] *В. С. Соловьёв*. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 467, 473.

Мировой души у Треплева-Чехова рисует, напротив, ту смерть природы, в которую Тютчев не верил.

За два года до «Чайки» (1893) Соловьев напечатал свою «Белую Лилию», назвав ее «мистерией-шуткой» (И. Б. Роднянская называет её «мистерией-буфф»[10]). Соловьёвская мистика сопровождалась и оборачивалась брутальным философским юмором на те же темы страдающей мировой души и Софии, и по части демонстративной *нелепости* (с этим словом она была воспринята читателями из близкого автору круга[11]) эта шутка, с солнцем, деревьями и цветами, выступающими с речами, и «львами, барсами, носорогами» в числе действующих лиц, могла отозваться в мистерии Константина Треплева (но для него отнюдь не шутки). Как возможное влияние соловьёвская автопародия была, наверное, ближе автору «Чайки», чем серьёзная соловьёвская мистика. Но за «Белой Лилией» была уже некоторая традиция. В «Бесах» Достоевского Чехов мог найти такое жанровое определение поэмы Степана Трофимовича Верховенского, под которое мог подвести сочинение Треплева: «Это какая-то аллегория, в лирико-драматической форме и напоминающая вторую часть “Фауста”»[12]. Прототип поэмы Степана Трофимовича известен — «Pot-Pourri...» Владимира Печерина (1834), оставшееся в памяти современников под титулом «Торжество смерти» (и под ним впоследствии Герценом в Лондоне напечатанное), где тоже в центре вставной «Театр», в котором «являются все народы, прошедшие, настоящие и будущие», а вслед за ними — Небо, Земля и Смерть[13]. Наверное, Чехов знал соловьёвскую автопародию, а поэму Степана Трофимовича, в которой даже «пропел о чём-то один минерал», тоже мог припомнить для дикой фантазии Треплева и примкнуть её таким образом к русской традиции философской мистерии-буфф, тянущейся с шеллингианско-гегельянских 1830-х годов.

Но автор Треплев не сочинял пародии и мистерии-буфф, автор же Чехов что-то в этом роде сочинил. Общий характер и цель такого квазифилософского дивертисмента непросто определить. Если это пародия, то на что? Если на народившееся декадентство (как решили многие), то это сочувственная пародия: у

[10] Вопросы литературы. 2002. № 3. С. 101.
[11] Там же. С. 89.
[12] *Достоевский*. Т. 10. Л., 1974. С. 9.
[13] Поэты 1820—1830-х годов. Т. 2. Л., 1972. С. 468—486.

чеховского резонёра доктора Дорна руки дрожат от волнения, и он говорит, что это «свежо, наивно». Философская терминология смешно сочетается здесь с орлами и куропатками[14], которые пародируют терминологию и составляют в то же время дикую красоту картины, от которой у доктора руки дрожат. Новый философ из поколения Чехова в своём дерзком некрологе-эпатаже («Творчество из ничего», 1904) сказал про «Чайку», что это «вызов всем мировоззрениям». А про Чехова вообще, что он был «непримиримый враг всякого рода философии»[15]. Что такое чеховская мистерия-буфф — пародия на огромные темы или на литературную современность? Вызов всем мировоззрениям или общим местам мировой философии в популярных переложениях чеховской современности?

«Чеховский отказ от философии» (А. Л. Волынский[16]) — в сложившемся образе Чехова также общее место. Между тем когда бы мы имели словарь языка Чехова, то, может быть, с удивлением обнаружили бы, сколь велика частотность в нём слов «философия» и «философствовать». И не просто частотность — их настоятельность, прямо назойливость в чеховском тексте. «...В России нет философии, но философствуют все, даже мелюзга» («Палата № 6»). Персонажи Чехова «философствуют все». А автор за персонажами? «Вздумал пофилософствовать, а вышел канифоль с уксусом» (о рассказе «Огни» — 2, 249). Автор как персонажи. «Философствовать» по-чеховски — слово профанированное, передающее жалкое состояние чеховского мира и его расслабленного сознания. Однако — в «Скучной истории» это серьёзно и горько: «К несчастию, я не философ и не богослов». И затем в «Доме с мезонином»: у нас много медиков и юристов, но совсем нет философов и поэтов. Национальная жизнь обезглавлена, если нет философов и поэтов.

«Философия» — оттого и столь частотное слово, что весьма проблемное слово, больное место и напряжённая точка мира Чехова и его словаря.

Затем — имена философов. Они наполняют тексты Чехова целыми списками — от Сократа и Марка Аврелия до Шопенгау-

---

[14] *А. П. Чудаков*. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 252.

[15] *Л. Шестов*. Начала и концы. СПб., 1908. С. 13, 50.

[16] *Е. Толстая*. Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880-х — начале 1890-х годов. М., 1994. С. 362. — В книге впервые публикуется архивная мемуарная заметка Волынского о Чехове, очень поздняя (1925).

эра и Спенсера; Шекспир и Достоевский тоже на положении мировых умов встают в этот ряд; сочетания причудливые, скажем, «Дарвин или Шекспир» как показатели умственных интересов. Списки напоминают джентльменский набор имён интеллигентного ширпотреба чеховской современности, той, в которой старая дама в усадьбе, где Чехов проводит лето, «читает Шопенгауэра и ездит в церковь на акафист» (2, 278). Шопенгауэр и акафист, мы увидим, — два существенно разных ориентира духовного мира чеховских персонажей, но у старой помещицы они совмещаются. Философские имена мелькают в тексте как профанные тоже. Но они насыщают чеховский текст настойчиво, и зачем-то Чехову они необходимы. Зачем? Затем, наверное, что они создают горизонт для той единственной действительности, какая есть и какая с этим умственным горизонтом находится в грандиозном разрыве. Дядиванино знаменитое: «Пропала жизнь! Я талантлив, умён, смел... из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский... Я зарапортовался!» Дядя Ваня зарапортовался и выражает отчаяние теми же модными именами, но для него сейчас именами очень серьёзными и большими, какими-то прямо громадными именами, словно бы нависающими над его пропавшим существованием.

Смерть Чехова вызвала разброс оценок и пониманий в некрологах и иных реакциях интересных современников. С. Н. Булгаков принял «Чехова как мыслителя» (именно так он назвал свою публичную лекцию) в прямые наследники русской литературы, «философской par excellence»[17]. Андрей Белый возвёл его в предтечи символистов. Лев Шестов объявил ненавистником мировоззрений и философий, но философствующим по-своему, на манер древних пророков, — бьющимся головой о стену, и тем самым Шестов его описал как экзистенциального предтечу собственной философии. Чеховская «адогматическая и неиерархическая» картина мира[18] подходила Шестову, выступившему с протестом против классической догматической философии (гегелевского типа).

Наконец, Иннокентий Анненский произнёс слово об аккуратном «палисаднике» после вековых деревьев, которые мы ру-

[17] *С. Н. Булгаков*. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 136.
[18] *А. П. Чудаков*. Поэтика Чехова. С. 282.

били с Толстым, и болот Достоевского, в которых мы с ним вязли: «Это сухой ум, и он хотел убить в нас Достоевского...»[19].

Это было сказано в частном письме, но тем откровеннее. Впечатление «палисадника» после «гигантов» было типичным. «Уравновешенность Чехова, которой не было у гигантов русской литературы...» (Волынский[20]). Уравновешенность как честная и чистая художественность, не порывающаяся, как он не раз объяснял в письмах, разрешать вопросы и учить, но сама тяготеющая при этом, как заметил Шестов, к неразрешимым, по существу, вопросам (сам Шестов-мыслитель к ним тяготел). Что он является после «гигантов», знал и он сам, как дядя Ваня, и на философствующих художников, старших своих современников, взирал как на литературных генералов: «Все великие мудрецы деспотичны, как генералы...» — и далее о Толстом, по прочтении послесловия к «Крейцеровой сонате»: «Итак, к чорту философию великих мира сего! Она вся, со всеми юродивыми послесловиями и письмами к губернаторше, не стоит одной кобылки из “Холстомера”» (4, 270)[21].

«К чорту» — но всё равно он не мог не взирать на них снизу вверх, как дядя Ваня, и в известном письме тому же Суворину (25 ноября 1892) называть это качество философствующего художества «алкоголем»: «В наших произведениях нет именно алкоголя, который бы пьянил и порабощал ⟨...⟩ У нас нет “чего-то”, это справедливо, и это значит, что поднимите подол нашей музе, и Вы увидите там плоское место» (5, 132—133). Обсуждается между тем наиболее философски насыщенная «Палата № 6», в которой уже давно А. П. Скафтымов прочитал запрятанную полемику с тем самым модным Шопенгауэром, перед которым так принижается дядя Ваня, и автор «Палаты...» повторяет почти буквально уже от себя свою же «Скучную историю», в тех же словах со скользким намёком, что у него «нет чего-то» («чего-то главного, чего-то очень важного»), и признаётся в прямых словах

[19] *И. Анненский*. Книги отражений. М., 1979. С. 459—460.

[20] *Е. Толстая*. Поэтика раздражения. С. 362.

[21] Недавно было предложено уподобление Чехова «русскому Кьеркегору» (*А. Суконик*. Театр одного актёра. М., 2001. С. 84) — над этим стоит подумать. В европейской философии Кьеркегор возник на фоне Гегеля как философского «генерала». Чехов в русской литературе явился на фоне Толстого и Достоевского.

в литературной импотенции, как старый профессор в своей духовной импотенции. Очевидно, речь о том, что десятью годами раньше было сформулировано одним из тех гигантов как «реализм в высшем смысле», превышающий себя реализм, превышающий именно в сторону превышения самого искусства и неизбежного выхода за его пределы — в «юродивые послесловия» и в «философию». Этому качеству и присваивает он эротические и вакхические признаки («алкоголь» и что под подолом у музы).

Однако ведь он завидует не юродивым послесловиям, а качеству самого художества, тому, как Анна Каренина видит, как у неё глаза блестят в темноте. Чехов, когда поражался этому у Толстого (в разговоре с Буниным), прибавил: «Боюсь Толстого» — «смеясь и как бы радуясь этой боязни»[22]. Боится художника — не литературного генерала. Боится той самой пьянящей мощи (алкоголя), ему самому как «уравновешенному» художнику недоступной (так он во всяком случае чувствовал — что такое ему недоступно). И если знаменитое чеховско-тригоринское блестящее горлышко разбитой бутылки как описание лунной ночи и не исчерпывает, конечно, Чехова, будучи чеховским общим местом, всё же как таковое, как чеховская эмблема, оно может быть поставлено в автокритичную контрпараллель к блестящим также в темноте глазам Анны Карениной. Не то пугает, что глаза блестят в темноте, и художник это видит, — у какого художника этого нет, — а что она сама это видит! Здесь Анна и художник Толстой совпадают, сливаются, Анна здесь — сам художник Толстой, а художник — она изнутри: вот что есть «реализм в высшем смысле», какого приходится бояться («смеясь и как бы радуясь») художнику Чехову.

Вековые деревья, «гиганты»... Эти гиперболические фигуры речи пошли в ход, когда стали определять положение Чехова в русской литературе. В гиперболический ряд вошли Толстой, Достоевский как самые близкие, Гоголя с письмами к губернаторше он сам помянул, с начала чеховского театра сюда вошёл и Шекспир, которого сам Толстой ему поставил в пару, как бы в прогноз на будущее (который осуществится в XX веке), говоря ему, что вот он, Толстой, позволил себе порицать Шекспира, а Чехов как драматург ещё хуже. Наконец, он сам в своих текстах достраивал этот ряд именами мировых философов. Но гипербо-

---

[22] И. А. Бунин. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 206.

лы оборачивались литотой — чеховским «палисадником», — который, похоже, Иннокентий Анненский у самого же Чехова и взял — ведь читал же он «Рассказ неизвестного человека». Герой рассказа там описывает иронию как болезнь своего несчастного поколения и препятствие для свободной мысли: «...и сдержанная, припугнутая мысль не смеет прыгнуть через тот палисадник» — палисадник иронии. Словно он знал заранее, что о нём скажут. Скажут — палисадник и сухой ум — но не сам ли он описал такой ум, истощённый иронией, в письме неизвестного человека?

В записной книжке Чехова запись: «Любовь. Или это остаток чего-то вырождающегося, бывшего когда-то громадным, или же это часть того, что в будущем разовьётся в нечто громадное, в настоящем же оно не удовлетворяет, даёт гораздо меньше, чем ждёшь» (17, 77).

Это уже отрывок собственной чеховской философии — если рискнуть говорить о такой. И вот интересно: и эту свою философию Чехов строит в гиперболических категориях, но отнесённых в прошлое и в будущее с провалом в настоящем. Любовь была когда-то чем-то громадным (как «вековые деревья») и в будущем разовьётся в нечто громадное, в настоящем она — «остаток». Романтическая на свой чеховский лад философия. Эпическое прошлое (которое он чувствовал в отзвуках, слышных в «Степи», с которой он начал свой главный путь) восстановится в фантастическом будущем через голову настоящего. Настоящее же в разрыве с громадными величинами, как дядя Ваня, настоящее — время малых величин. Большие же величины присутствуют как мера разрыва. Но настойчиво присутствуют и влекут. Философские имена это тоже большие величины, с которыми современность в разрыве.

Ну а любовь? В «Чайку» Чехов заложил «пять пудов любви» (6, 85) как динамит, разрушающий жизнь буквально всех персонажей (кроме доктора Дорна). Пять пудов любви — немалый всё же «остаток». Но — все «любят мимо»[23]. Все со своей любовью, с самой любовью в каком-то несовпадении. Всем она даёт «гораздо меньше, чем ждёшь». «Мы выше любви» — декламирует Петя Трофимов, на что Раневская трезво отвечает, что она, должно быть, ниже любви. Если так, то где сама любовь, с кем она? Мисюсь, где ты?

[23] *В. Шкловский*. Гамлет и «Чайка» // Вопросы литературы. 1981. № 1. С. 216.

22 – 7013

В том самом письме Суворину: «Мы пишем жизнь такою, какая она есть, а дальше — ни тпрру ни ну...» Ключевое чеховское больное место. «Дальше» — но что это значит — *дальше*? Очевидно, это ориентир для выхода из тупика — единственной жизни, «какая есть». Чехов и утверждал почти программно эту формулу[24], и знал её как рок и тупик своего искусства. В повести «Три года» есть описание, которое заметил Андрей Белый и нашёл в нём начало чеховского символизма[25]. На художественной выставке героиня видит пейзаж (прототипом был один пейзаж Левитана) и воображением входит в него, идёт тропинкой, «всё дальше и дальше», до горизонта — «и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного». «Всё дальше и дальше» — прямо в ответ тому же слову в письме Суворину. По тропинке «всё дальше и дальше» — за горизонт единственной жизни, «какая есть», в иное измерение. В чём оно и куда зовёт это «дальше» — к вечному, отблеск которого передаёт своим таинственным языком пейзаж, или к простому будущему, о котором столько наговорили бессильными человеческими словами вместе с автором чеховские герои? К вечному или к будущему? Оба ориентира присутствуют в позднем Чехове, не совпадая.

В чеховском словаре есть тревожащие слова. «Дальше» — одно из них, а рядом в том же письме Суворину — родственное по смыслу и тоже тревожащее понятие *цели*. У писателей, «которые пьянят нас» («алкоголь»!), «есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая недаром приходила и тревожила воображение». Тень отца Гамлета тревожит воображение Чехова — и мог ли он знать в 1892 г. (ещё до «Чайки»), что имя его в мировом театре грядущего века станет рядом с именем творца этой тени? Вопрос о цели тревожит и чеховских персонажей; *цель* — постольку вопрос художника, поскольку это вопрос бытия. Чеховские герои на эти темы «философствуют»; монолог Тузенбаха о перелётных птицах: они летят, не зная, зачем и куда, и «какие бы философы ни завелись среди них; и пускай философствуют, как хотят, лишь бы летели...

Маша. Всё-таки смысл?

Тузенбах. Смысл... Вот снег идёт. Какой смысл?

---

[24] «Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такою, какова она есть на самом деле» (Письма, 2, 11).

[25] *А. Белый*. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 375.

Пауза.

Маша. Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети родятся, для чего звёзды на небе...»

Автор не занимает в споре позиции; в соответствии со своим неоднократно изложенным credo, он ставит вопрос, не решая его. Но он, предоставляя своим персонажам вяловато и немного смешно «философствовать» на такие темы, сам не может уйти от вопроса. Он начинает писать монолог царя Соломона, где от имени библейского царя произносит те же детские вопросы: «К чему это утро? (...) К чему красота жён? И куда торопится эта птица, какой смысл в её полёте ...?» (17, 194) И приобретает у критиков (А. В. Амфитеатров) репутацию «русского Экклезиаста» (17, 438). Он лелеет замыслы пьесы на библейский или исторический сюжет, который бы выводил в «иное измерение». Можем ли мы представить осуществившуюся подобную драму «на тему Экклезиаста» у Чехова? Сюжет из области отвлечённых идей Константина Треплева — тоже попытка в этом роде, которая в результате стоит автору жизни. Но проза Чехова в то же время творит свои пейзажи с отблеском «вечного». Над океаном с акулой, сообща поглотившими солдатика Гусева, открывается с неба «широкий зелёный луч» как великолепная ему в искусстве Чехова «вечная память». Архиерей в предсмертном бреду «идёт по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица...» Чехов видел вечное небо над теснотой человеческой жизни, но теснота была его художественным предметом, и он искал как выхода расширения взгляда во времени; за теснотой настоящего — туманных признаков будущего. Вечное небо как реквием над солдатиком и архиереем, будущее как чеховский футуропроект.

Ещё не описан по-настоящему чеховский хронотоп — а ведь это, говоря по-бахтински, «большое время». Он далеко заглядывает в обе стороны от современности, причём не просто в прошлое и в будущее, а обязательно в отдалённое прошлое и отдалённое будущее. Будущее занимает его чрезвычайно, представление же о будущем граничит с мечтой[26]. Седое прошлое присут-

[26] «Надо изображать жизнь не такою, как она есть, и не такою, как должна быть, а такою, как она представляется в мечтах». Это третье решение Константина Треплева, видимо, не столь чуждо автору «Чайки».

ствует в современности: ветер дует, как дул при Рюрике, и как при Рюрике же остаётся такой же деревня («Студент», «Жена»), огни во тьме вокруг строящейся железной дороги вызывают в воображении ветхозаветные полчища, обступившие стройку («Огни»). Н. Я. Берковский заметил, что и особенный чеховский интерес к церковности и церковной обрядности связан с тем, что церковь для него «это древность в современности»[27]. Лично он «давно растерял свою веру» (11, 234) — таких признаний в письмах Чехова много, — но сохранил переживание церковности и поэзию акафиста. В прекрасной статье 1914 г. молодого (доопоязовского ещё) Б. М. Эйхенбаума даже сказано: «Акафист — это скрытый пафос его творчества ⟨...⟩ Чехов нёс на себе тяжёлый крест эпигонства и мечтал об акафисте»[28]. Небольшого рассказа «Святою ночью» оказалось достаточно, чтобы мы благодарно запомнили у Чехова этот акафист как тоже чеховскую мечту. Акафист как драгоценность, связующая церковную и народную жизнь. И как поэтическое восполнение «чувства неполной реальности», о котором также говорит в своей статье Эйхенбаум (чувства, «что во всей своей полноте, во всём объёме жизнь была охвачена кем-то до него»[29]). Более поэтического рассказа, чем «Святою ночью», у Чехова нет. Поэзия акафиста — но не «остаток» ли это также, как и любовь? Религия как поэзия, но — «это всё, что осталось у меня от религии», сказал Чехов, прослушав однажды церковный благовест[30].

В почти уже предсмертном письме (С. П. Дягилеву, 30 декабря 1902): «Теперешняя культура — это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорили, есть пережиток, уже почти конец того, что отжило и отживает» (11, 106). Это резкое утверждение вызывает вопрос: оно относится только к религиозному движению в интеллигенции, о котором они говорили с Дягилевым (знаменитые философско-религиозные собрания начала XX века) и в которое он совершенно не верит, или, может быть, шире — к историческому христианству как таковому? Вопрос остаётся не снятым у Чехова. «Мы говорили про движение не в России, а в интеллигенции. Про Россию я ничего не скажу...» (Там же). Отличие народной церковности от «религиозно-

[27] *Н. Я. Берковский.* Литература и театр. М., 1969. С. 51.
[28] *Б. Эйхенбаум.* О литературе. М., 1987. С. 319—320.
[29] Там же. С. 315, 318.
[30] *А. Л. Вишневский.* Клочки воспоминаний. Л., 1928. С. 100.

го движения» в интеллигенции он знал хорошо, но и это про Россию — «ничего не скажу» — выразительно. Церковность народная — настоящая, но не «остаток» ли и она, как любовь? Очень сильное, почти что универсальное, это чувство «остатка» у Чехова.

Чеховская действительность, «как она есть», в разрыве с большими мерами прошлого и будущего, но он говорил о «Студенте» как о любимом рассказе. А там, в «Студенте», он даёт прикоснуться к «непрерывной цепи», соединяющей христианские девятнадцать веков с настоящим. «И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой». Кажется, в чеховской поэтике разрывов это единственный случай гармонического контакта времён, то, что давало ему сказать со ссылкой на своего «Студента» — «Какой я “пессимист”?»[31] — и получено это самое убедительное у него и почти единственное свидетельство на особом участке творчества — в мире народной религиозности и церковности.

Что же до будущего, то здесь нарастала у Чехова всем памятная гиперболическая поэтика больших, говоря его словом в записи о любви, громадных чисел. Чеховская футурология-эсхатология, говоря по-нынешнему, «в одном флаконе». Либо чёрная треплевская фантазия о смерти всего, кроме одной неприкаянной мировой души («...и пусть нам приснится то, что будет через двести тысяч лет! — Через двести тысяч лет ничего не будет. — Так вот пусть изобразят нам это ничего»), либо отдалённо-будущая новая жизнь: «Через двести-триста, наконец, тысячу лет — дело не в сроке — настанет новая, счастливая жизнь». Вершинин «философствует» («Если не дают чаю, то давайте хоть пофилософствуем») — типичное жалкое философствование милых чеховских персонажей. Какова эта лёгкость хронологического скачка через сотни лет! По сравнению с этими чеховскими — или его персонажей — мечтательными сроками («дело не в сроке») знаменитый гоголевский прогноз о Пушкине как русском человеке через двести лет кажется чем-то вроде реального проекта (который уже не сбылся в связи с недавним двухсотлетним пушкинским юбилеем, так что всё-таки можно было его проверить). Грандиозная энтропическая тенденция этой чеховской — или его персонажей — мечтательности, этих мелькающих по его

---

[31] *И. А. Бунин.* Собр. соч. Т. 9. С. 186.

текстам больших нулей, риторика-гиперболика в разрыве с чеховской же поэтикой малых величин, поэтикой-«микроникой»[32], чеховской «квантовой метафизикой», по-своему предварившей научную тенденцию к исследованию микрообъектов в XX веке. В одном месте есть у него ответ «из вечности» на вопросы о будущем с большими сроками — народный ответ старой няни Астрову на вопрос, помянут ли нас через сто-двести лет те, кому мы теперь пробиваем дорогу. «*Марина.* Люди не помянут, зато Бог помянет. *Астров.* Вот спасибо. Хорошо ты сказала».

Но вот уже упомянутое почти предсмертное письмо Дягилеву — продолжаем читать его: «Теперешняя культура — это начало работы во имя будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, ещё десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далёком будущем человечество познало истину настоящего Бога — т. е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре» (11, 106).

Это уже не Вершинин, а Чехов, а то же — «десятки тысяч лет». Та же мечтательная риторика «далёкого будущего» — уже прямо чеховская. Жизнь, «как должна быть», по-треплевски слившаяся с представляющейся в мечтах. И — открытый выпад против Достоевского, устами подпольного человека сказавшего, что «дважды два четыре есть уже не жизнь, господа, а начало смерти»[33]. По прямому сближению имени Достоевского с этим позитивистски и почти агрессивно самоутверждающимся «дважды два» видно, что это место у Достоевского он помнил и отрицательно скрыто цитировал («Он хотел убить в нас Достоевского»: вспомним Анненского). В письме Дягилеву Чехов не верит в «религиозное движение» в интеллигенции, а верит в культуру, которая и приведёт «в далёком будущем» к познанию «настоящего Бога» — вместо, по-видимому, исторического христианства как уже «пережитка» или «остатка». «Настоящего Бога» — что-то это напоминает нам из Священной истории, которую Чехов знал хорошо. Напоминает «неведомого Бога» язычников — жертвенник, который апостол Павел видел в Афинах и истолковал как обращение к «настоящему», христианскому Богу, которому афиняне поклоняются, не зная его (*Деяния апостолов*, 17, 23). Собы-

---

[32] Термин М. Эпштейна, см.: *М. Эпштейн.* Знак_пробела. О будущем гуманитарных наук. М., 2004. С. 681—699.

[33] *Достоевский.* Т. 5. Л., 1973. С. 118.

тие, кажется, вновь должно повториться — двухтысячелетний исторический цикл повторится ещё через «десятки тысяч лет»: таков хронологический мечтательный чеховский горизонт. Человечество вновь опознает Бога без имени как «настоящего Бога», не «угаданного», а рационально, «ясно» познанного в результате культурного творчества. Не угаданного верой, а доказанного разумом и культурой. Биографически-хронологически это, кажется, итоговое философское высказывание Чехова.

Но темы о Чехове и философии оно не закрывает и не исчерпывает. В том числе и по части позитивистского «дважды два». Дважды два и есть та самая единственная действительность, как она есть, которая оставалась главным для Чехова философским вопросом. На поле этого вопроса он вёл свой поиск, философский и религиозный по-чеховски. В завершавшем его путь письме он задел подпольные записки Достоевского, «убивал Достоевского», по Анненскому, а между тем интуиция Льва Шестова почувствовала их тайное и странное сближение. Шестов приписал Чехову адогматический метод философствования биением головой о стену, прямо заимствованный у подпольного человека. Этот персонаж, столь чуждый Чехову по всем признакам и во всех отношениях, бунтует против законов природы и математики, «выводов естественных наук», «дважды два» как против самой действительности со всем её позитивным обоснованием, как против стены, с которой не поспоришь, и остаётся биться об неё головой. «Вы обязаны принимать её так, как она есть, а следственно, и все её результаты. Стена, значит, и есть стена... и т. д., и т. д.»[34] Чехов был за выводы естественных наук и за дважды два, но действительность как она есть представала тоже перед ним как стена, с которой тоже не очень было понятно, что поделать художнику, и он на удивление близко противному подпольному герою своё отчаяние художника формулировал. Вспомним ещё раз: «Мы пишем жизнь такою, какая она есть, а дальше — ни тпрру ни ну... *Дальше хоть плетями нас стегайте*». Сюжет для небольшого рассказа, для новой работы на тему о Чехове и философии.

2004

---

[34] Там же. С. 105.

Петербургское

Петербургский пейзаж: камень, вода, человек

Водно-каменное пространство северной русской столицы — таков петербургский пейзаж. Трёхсотлетнюю историю Петербурга можно увидеть с этой, пейзажной точки зрения, как борьбу природных сил, за которыми — силы духовные, они и определяли в петербургской истории оценку этого единственного на земле небывало противоречивого города. Что он, что его символ — Пётр-камень как основание Церкви, город святого Петра, или новый Вавилон, апокалиптическая *блудница, сидящая на водах многих* (*Откр. 17, 1*), какую в лике родного города увидел в начале XX века задушевный друг Блока, Евгений Иванов[1]? *На водах многих*! — не петербургский ли это пейзаж?

Это слово — «пейзаж» — в описаниях Петербурга первым, кажется, произнёс Батюшков в 1814 г. в своем этюде «Прогулка в Академию художеств». Батюшков даже уподобил картину города сразу двум живописным жанрам. «Пейзаж должен быть портрет»[2] — сказал Батюшков. Он писал это, когда оформление классического облика города близилось к завершению (как раз, по Пушкину, *прошло сто лет, и юный град ... вознёсся пышно, горделиво*), и уже сложившийся в главном архитектурный пейзаж превращался и вправду в лицо Петербурга, его портрет. Но и пейзаж и портрет в применении к городу это всё же метафора: городская среда как метафорическая вторая природа и метафорическая городская личность. Метафоры обычные, но в исключительном случае Петербурга в них было и нечто совсем необычное. Оно было в том характере нового города, для которого Дос-

---

[1] Москва — Петербург: pro et contra. СПб., 2000. С. 312.

[2] *К. Н. Батюшков*. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 75.

тоевский ровно через полвека (в 1864, в «Записках из подполья») найдёт сильное и не вполне обычное тоже слово — самый «умышленный» город на свете[3].

В этом не совсем обычном слове слышна негативная экспрессия (по словарю Даля «умышленник» — то же, что злоумышленник[4]), — поставим рядом слово *умысел* с ближайшим родственным — *замысел*. А между тем сам момент чудотворного замысла и любили живописать создатели петербургского мифа — и Батюшков в своей прозе, и Пушкин в своей поэме, который в первых её строках прямо следовал воображению Батюшкова («И воображение моё представило мне Петра, который в первый раз обозревал берега дикой Невы, ныне столь прекрасные!»[5]). На эти картины замысла и отвечал Достоевский своим неприязненным словом, в котором замысел деформировался в зловещий умысел. В сокровенных записях для себя Достоевский и прямо отвечал на пушкинское *Люблю* (*Люблю тебя, Петра творенье*), рисуя в ответ антипейзаж Петербурга: «Виноват, не люблю его. Окна, дырья — и монумент»[6].

Но и уже в то же время, что Батюшков, и даже немного раньше, в 1811 г., иначе, нежели он, оценил тот самый замысел учитель Батюшкова в нашей культуре, Карамзин. В написанной для императора Александра I «Записке о древней и новой России» он сказал о «блестящей ошибке Петра»[7]. Такая оценка была одной из причин, по которой записка Карамзина не могла быть напечатана в России в течение почти всего XIX столетия. Слово «ошибка» Карамзин произнёс первый, а затем его повторяли не раз и вплоть до наших дней — *от Карамзина до Солженицына* (который в статье «"Русский вопрос" в конце XX века», с которой он в 1994 г. вернулся в отечество, собрал картину роковых ошибок русской истории, среди них и петровская «безумная идея раздвоения столицы»[8], и предложил представить нашу историю — как историю лучшую, чем она получилась, — без Петербурга — а значит, и нашу культуру без «Медного Всадника»). В 1829 г. Гёте,

---

[3] *Достоевский*. Т. 5. С. 101.

[4] Толковый словарь живаго великорускаго языка Владимира Даля. Т. IV. СПб.; М., 1882. С. 496—497.

[5] *К. Н. Батюшков*. Опыты в стихах и прозе. С. 73.

[6] *Достоевский*. Т. 27. С. 62.

[7] *Н. М. Карамзин*. Записка о древней и новой России. М., 1991. С. 37.

[8] Новый мир. 1994. № 7. С. 137.

вспоминая наводнение 1824 г., говорил Эккерману о местоположении Петербурга как о непростительной ошибке Петра и хотел бы видеть на этом месте только гавань, но не столицу великой империи[9] (Карамзин хотел видеть там лишь «купеческий город для ввоза и вывоза товаров»). Довод у всех этих критиков Петербурга был тот же самый — природный, можно даже сказать применительно к нашей теме, *пейзажный*: все в качестве контраргумента рисовали убогий пейзаж тех болот, на которых был воздвигнут великий город. «Человек не одолеет натуры!» — резюмировал Карамзин[10]. Самый же беспощадный взгляд уже в начале XX века бросил на Петербург петербургский поэт.

Ни кремлей, ни чудес, ни святынь,
Ни миражей, ни слёз, ни улыбки...
Только камни из мёрзлых пустынь
Да сознанье проклятой ошибки.

От «блестящей ошибки» у Карамзина до «проклятой ошибки» у Иннокентия Анненского — разница; но и сходство — «ошибка». Оценка Карамзина — объёмная, сложная, двойственная; этой непримиримой двойственности, объёма противоречий совсем ещё нет у Батюшкова — у Пушкина они явятся в полной силе и после Пушкина станут главным в образе Петербурга и в самом его «пейзаже». Взгляд поэта XX века — пристрастный до несправедливости, до прямого отрицания уже сложившегося образа Петербурга. Как это — *ни миражей*, когда о «миражной оригинальности Петербурга» так хорошо было сказано Аполлоном Григорьевым еще в 1840-е годы[11], и эта миражность, призрачность сделалась в петербургских описаниях общим местом; и как это — *ни чудес*, ведь когда бы древняя традиция перечисления чудес света была продолжена в новое время, сам Петербург, конечно, был бы объявлен одним из таких рукотворных чудес — *Полнощных стран краса и диво*?

Но — где ещё найти столь противоречивое чудо? Ведь что стало чудом? Чудом стал успех противоестественного замысла — то самое «одоление натуры», что, вопреки Карамзину, с блеском

---

[9] *Иоганн Петер Эккерман*. Разговоры с Гёте. М., 1986. С. 322.
[10] *Н. М. Карамзин*. Записка о древней и новой России. С. 37.
[11] Полное собрание сочинений и писем Аполлона Григорьева. Т. I. Пг., 1918. С. 3.

всё же осуществилось; *блестящая* все же вышла ошибка. В великих думах строителя-демиурга у Пушкина присутствует слово «назло» — *назло надменному соседу* — и недаром такое слово здесь возникло: ведь ещё до Пушкина князем Вяземским проговорено было то же слово иначе в панегирическом, заметим это, стихотворении «Петербург» (1818), где было сказано прямо — «назло природе» (*Чей повелительный, назло природе, глас / Содвинул и повлек из дикия пустыни / Громады вечных скал, чтоб разостлать твердыни...*[12]). В панегирической также картине великого замысла у Пушкина всё же заложена и двусмысленность. *Природой здесь нам суждено...* — но окружающей бедной природы он просто не видит, что тонко отмечено в пушкинском тексте: *И **вдаль глядел**. **Пред ним** широко / Река неслася...* — следует пейзаж, *мимо которого*, мимо того, что *пред ним*, устремлена великая дума — *вдаль*. Во Вступлении к поэме поэт говорит своё *Люблю* белой ночи, этой волшебной драгоценности петербургского пейзажа и символу также особенного пейзажа духовного, о чём другой поэт ещё столетие спустя скажет как о крепчайшем растворе петербургской сверхнапряжённой нервной духовности (*Бывает глаз по-разному остёр, / По-разному бывает образ точен. / Но самой страшной крепости раствор — / Ночная даль под взглядом белой ночи*). Но не природная ли аномалия это волшебство и в восторженном пушкинском описании — *И, не пуская тьму ночную На золотые небеса...*? И не в едином пейзаже связано это волшебство с другой аномалией, когда переграждённая Нева пойдёт обратно от моря, подобно двинувшемуся шекспировскому Бирнамскому лесу? Наконец, вызывающе формулируется главная аномалия пейзажа и всего петербургского замысла — в словах о том, *чьей волей роковой / **Под морем** город основался...* (настолько формула вызывающая, что то и дело цитируют, невольно исправляя в согласии со здравым смыслом: «Над морем...»[13]).

Замечательная книга Н. П. Анциферова в 1922 г. была названа им — «Душа Петербурга». В начале книги автор цитировал Тют-

---

[12] *П. А. Вяземский*. Стихотворения. Л., 1986. С. 119.

[13] Так цитирует даже такой замечательный автор, как П. М. Бицилли (см.: *П. М. Бицилли*. Избранные труды по филологии. М.: Наследие. 1996. С. 409). Естественное *Над морем* бвло первоначально у Пушкина в черновике, промежуточным вариантом было *При (?) море*, окончательная же парадоксальная формула была найдена только в последнем тексте (см.: *А. С. Пушкин*. Медный Всадник. М.; Л.: Наука, 1978. С. 57).

чева, известные строки о том, что есть природа: *В ней есть душа, в ней есть свобода, / В ней есть любовь, в ней есть языкъ*[14]. Анциферов смотрит на родной город, как Тютчев смотрел на природу. Романтический взгляд на природу, в которой *есть душа*, породил европейский пейзаж как сравнительно поздний жанр в истории живописи. «Душа Петербурга» непосредственно ощущается всяким, кто чуток к этому единственному месту в мире, и что бы ни наговорили извне (маркиз де Кюстин) и изнутри (будь то и сами Гоголь с Достоевским) о бесхарактерности и безликости Петербурга, он непосредственно узнаётся в поэтических отражениях сразу, «в лицо», без объявления имени, *с первых строк*, как это сказано в стихотворном обращении московского поэта Бориса Пастернака к петербургскому поэту Анне Ахматовой: *Какой-то город, явный с первых строк, / Растёт и отдаётся в каждом слоге.*

Есть душа Петербурга — значит есть и его пейзаж — одушевлённая городская среда; ещё раз вспомним Батюшкова: «Пейзаж должен быть портрет». Но есть вызывающий парадокс в самом понятии о *пейзаже*, возникшем *назло природе*. И однако это «назло» в петербургской идеологии было претворено в её героический и даже сакральный момент и пафос. Приближённые пели Петру, льстя ему, из богородичных песнопений, входящих в состав великопостного покаянного канона и говорящих о непорочном зачатии: *Богъ идѣже хощетъ побѣждается естества чинъ*[15]. Революционный по существу разрыв с национальным прошлым и как бы с самой природой уподоблялся духовной победе над естеством в христианской символике. Феофан Прокопович, церковный панегирист Петра, на его апостольском имени строил его апологию и прямо провозглашал, что прежде видели в нём только богатыря, а ныне «видим уже и Апостола»[16]. Оказывалось двусмысленным и самое имя нового города, нареченного именем святого апостола, но сразу естественно перенесшего свое название на исторического Петра, так что и *град Петров* у Пушкина (*Красуйся, град Петров...*) — это, конечно, тоже уже не город св. Петра, а город Медного Всадника. Пётр-камень, на котором

---

[14] *Н. П. Анциферов*. Душа Петербурга. Пб., 1922. С. 18.

[15] Канон великий. Творение святаго Андрея Критского. М., 1915. С. 27, 61, 101, 128.

[16] См.: *Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский*. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого // *Ю. М. Лотман*. Избранные статьи. Т. 3. Таллинн, 1993. С. 210.

была основана Христианская Церковь, обратился в строительный камень, ставший главным реальным символом петербургской истории и первым словом в образе петербургского пейзажа. Духовный символ стал пейзажным.

Автор идеи петербургского текста литературы, В. Н. Топоров, обращает внимание на удивительную однородность разных описаний Петербурга и повторяемость в них тех же ключевых понятий. «Создаётся впечатление, что Петербург имплицирует свои собственные описания с несравненно большей настоятельностью и обязательностью, чем другие сопоставимые с ним объекты описания (например, Москва), существенно ограничивая авторскую свободу выбора»[17]. Петербургский текст отличается особой силой небольшого числа общих мест, с обязательностью присутствующих в любом описании; они же определяют и петербургский пейзаж. Схема этого пейзажа в самом общем выглядит так: вода и камень в разнообразных между собой отношениях минус земля. Много воды и много камня, *почти нет земли*. Ограниченным образом входит в пейзаж и зелень — Летний сад, острова; но зелень, по наблюдению Н. П. Анциферова, сочетается «не столько с землёй, сколько именно с камнем и водой, образуя некое триединство пейзажа Петербурга»[18].

Отсутствие земли в пейзаже, в диком ещё пейзаже (когда, по Батюшкову, обозревались впервые берега дикой Невы), было отмечено в первом же описании Феофана Прокоповича: «...а между лесами оными мало нигде сухой земли, везде мокрота и грязь...»[19] Земля присутствует в виде болота и грязи, в смеси с водой. Город, основанный «на просторах болот»[20] — как принято говорить о земных просторах. *Болотный кряж окаменел* — так будет описываться в поэзии пушкинской поры[21] превращение болотного хаоса в архитектурный космос. Ещё раз всомним и Вяземского — *Громады вечных скал, чтоб разостлать твердыни...*

[17] *В. Н. Топоров*. Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003. С. 26.

[18] *Н. П. Анциферов*. "Непостижимый город...". СПб., 1991. С. 260.

[19] Цит. по ст.: *М. Н. Виролайнен*. Камень-Пётр и финский гранит // *М. Н. Виролайнен*. Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 260.

[20] *Александр Блок*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5, М.; Л., 1962. С. 599.

[21] В стихотворении В. Романовского, 1837 — см.: *Ю. М. Лотман*. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // *Ю. М. Лотман*. Избранные статьи. Т. 2. Таллинн, 1992. С. 12.

Разостлать на хляби каменные твердыни, как землю.

В городском уже пейзаже в будущем этот «терродефицит» как вопиющая его особенность составит болезненнейший мотив «петербургской кладбищенской музы», куда более плодовитой, как отмечено исследователем, своей московской сестры[22]. *В болоте кое-как стеснённые рядком, / Как гости жадные за нищенским столом*. Это петербургские могилы на публичном кладбище, где человека должна принять земля. А принимает — вода, и с этой водой в открытой могиле, куда опускают гроб, мы встретимся вслед за Пушкиным у Некрасова и Достоевского («В могиле слякоть, мразь, снег мокрый, не для тебя же церемониться?» — в тех же подпольных записках; и все вообще они «по поводу мокрого снега» написаны как пейзажного символа). Жуткая вода заменяет святую землю, *вода как земля* в этой святой её обязанности — принять в конце концов человека. *Хоть плюнуть да бежать* — на сельское родовое кладбище, где стоит широко дуб, *колеблясь и шумя*.... Бежать в пейзаж настоящий из петербургского.

И всё-таки есть он, по-иному чудесный, и триединство, означенное Анциферовым, является гармонично у Батюшкова: город радует ему глаз приятным разнообразием, происходящим «от смешения воды со зданиями» плюс зелень Летнего сада; и Батюшков предлагает сравнить прелесть *юного града*, как назовёт его всё-таки тот же Пушкин (через сто лет он всё еще юный!) с ветхим Парижем и закопчённым Лондоном[23].

В поэзии предшественник этой батюшковской петербургской приятной пейзажной гармонии — М. Н. Муравьёв в стихотворении «Богине Невы» (1794): *Протекай спокойно, плавно, / Горделивая Нева, / Государей зданье славно / И тенисты острова!*. Те же элементы картины — гармония воды со зданиями, т.е. с камнем, и с зеленью островов, которые видятся «ближе к райскому саду, чем к городу»[24]. Гармония довершается фигурой восторженного пиита,

[22] *В. Н. Топоров*. Петербургский текст русской литературы. С. 95.

[23] *К. Н. Батюшков*. Опыты в стихах и прозе. С. 75.

[24] *В. Н. Топоров*. Из истории русской литературы. Том II. М. Н. Муравьёв. Введение в творческое наследие. Книга II. М., Языки славянской культуры. М., 2003. С. 517. Потом, в «Преступлении и наказании», мотивы зелени в городе несколько раз возникают перед Раскольниковым и в его сознании на самом его пути к преступлению: «...перешёл мост и поворотил на Острова. Зелень и свежесть понравились сначала его усталым глазам, привыкшим к городской пыли, к

проводящего ночь бессонну, *опершися на гранит*. Поэтическая мизансцена имеет своей опорой невский гранит. Мизансцена перейдёт к Пушкину, который будет её, однако, цитировать двойственно — в гармонической тоже строфе онегинской 1, XLVIII, но также — *Опершись* [-----] *о гранит* в автоэпиграмме на ту же строфу.

В «Медном Всаднике» также вначале живописуется гармония основных элементов. *В гранит оделася Нева* — исходная диспозиция действия и основной пейзаж: вода оделась в гранит. *Тёмно-зелёными садами / Её покрылись острова* — также из муравьёвско-батюшковско-анциферовского триединства. Гармония двух основных элементов и в следующих строках Вступления: *Невы державное теченье, / Береговой её гранит...* — спокойная и торжественная картина.

Но ровно за год до петербургского наводнения (и за десять лет до петербургской поэмы-повести), вдали, у моря, в Одессе, записано во вторую главу «Онегина» (до 3 ноября 1823) — всем известное: *Волна и камень, / Стихи и проза, лёд и пламень...* Фундаментальные оппозиции мира. *Волна и камень* — такая фундаментальная оппозиция. Видно, недаром она здесь возникла Пушкину впрок, наперёд, на близкое будущее. Предсказано петербургское наводнение ровно за год без всякой мысли о нём. И ещё через десять лет, тоже ровно, аукнется в петербургской поэме, на смену спокойной картине — волна ополчается на гранит:

Плеская шумною волной
В края своей ограды стройной...

Река мечется, как больной, в своей гранитной постели. Начинается рассказ о бедном Евгении, и когда мы дочитали «пе-

---

извёстке и к громадным, теснящим и давящим домам ⟨...⟩ Особенно занимали его цветы; он на них всего дольше смотрел». И далее: «Проходя мимо Юсупова сада, он даже очень было занялся мыслию об устройстве высоких фонтанов и о том, как бы они хорошо освежали воздух на всех площадях. Мало-помалу он перешёл к убеждению, что если бы распространить Летний сад на всё Марсово поле и даже соединить с дворцовым Михайловским садом, то была бы прекрасная и полезнейшая для города вещь». Эта райская утопия возникает в его мозгу в самую адскую минуту — на пути к дому старухи с топором в петле под пальто.

тербургскую повесть», мы возвращаемся к этой её завязке, ещё раз её прочитаем:

Плеская шумною волной
В края своей ограды стройной...

— и видим, что в эти две пейзажные строки вместилась вся драма поэмы, потому что в них незримо присутствует человек. Он незримо присутствует между этих двух строк, потому что он и погибнет, как между этими строками, между двумя стихиями волны и камня[25] — державного города, основанного *под морем*.

Картину спора стихии с каменным городом и его державным основателем, который на своей скале посреди города *взором сдерживает море* — незадолго до Пушкина обрисовал другой поэт, Степан Шевырёв. Стихотворение «Петроград» Шевырёва написано в том самом 1829 году, когда Гёте осуждал Петра за Петербург. Стихотворение Шевырёва, поклонника Гёте, удостоенного его похвалы за разбор «Фауста», напротив, — один из апофеозов Петра. У Шевырёва море напрасно спорит с Петром (*Море спорило с Петром...*), а тот уже в виде медного сторожа города одним своим взором сдерживает море. Картина спора у Шевырёва проста, она не предполагает той исторической истины, сформулированной недавним исследователем петербургской темы, что «власть победителей над побеждёнными имеет тайной (и, быть может, магической) своей стороной власть побеждённых над победителями»[26]. После «Медного Всадника» взгляд на спор изменится и явятся в русском художественном сознании картины *водной* именно гибели Петербурга: на одном из рисунков Лермонтова, о котором рассказано в воспоминаниях В. А. Сологуба, и в стихотворении Михаила Дмитриева «Подводный город» (1847) на месте бывшего Петербурга — водная гладь, из-под которой торчит кончик одной из петербургских архитектурных вершин —

---

[25] Скрытый конфликт стихий заложен в самой конструкции Фальконетова монумента, поскольку скала, на которую он вознесён, «имеет форму волны, это окаменевшая волна, волна, подчинённая камню» (*М. Н. Виролайнен.* Камень-Пётр и финский гранит. С. 261). Значит, и этот скрытый конфликт в медно-каменном герое будущей поэмы был наперёд непроизвольно задан себе поэтом такой невинной полустрокой одесской строфы 1823 года.

[26] *М. Н. Виролайнен.* Там же, с. 265.

Александровской колонны с ангелом или шпиль Петропавловского собора, и тот же *пасынок природы* из первых строк поэмы Пушкина привязывает свою ветхую лодку к шпилю, как к дереву. Так пророчество при основании города — «Петербургу быть пусту» — исполняется в виде водной пустыни. Основанный *под морем*, город и оказался под ним в итоге борьбы как будущий новый Китеж. Но не святой, а прóклятый Китеж. Не Китеж — Вавилон, блудница *на водах многих*.

В стихотворении Шевырёва в споре двух надличных сил между ними нет *человека* — третьего главного элемента-субъекта общей картины, «*человека в пейзаже*», по будущей формуле петербургского-ленинградского автора наших дней Андрея Битова.

Пушкинская картина борьбы несравненно более сложная. Всю картину меняет результат петербургской истории — *просто гражданин столичный, / Каких встречаем всюду тьму*. Нева, стихия — природный враг Петрова дела, но в конечном счёте обе силы в споре друг с другом действуют против бедного героя заодно. Между двумя надличными силами истории и природы в их между собою борьбе Евгений гибнет как *человек*. Его и его Парашу смывают обе стихии вместе — петербургское наводнение и стихия истории.

В недавней книге Г. З. Каганова о петербургском пространстве воспроизводится акварельный рисунок одного из творцов этого пространства — Джакомо Кваренги; рисунок, хранящийся во Дворце дожей в Венеции, относится к 1780-м годам и изображает только что возведённый Фальконетов монумент Петра на Сенатской площади. О рисунках Кваренги в книге говорится, что в них архитектор-классик словно не совпадает с самим собой, он больше интересуется камерными участками городского пространства, схваченными с низкой точки зрения, глазами частного человека. Так и в рисунке Медного всадника — «точка зрения здесь взята очень низко, она соответствует положению глаз сидящего, а не стоящего на площади человека»[27]. Монумент при этом взят как раз со стороны будущего дома Лобанова-Ростовского со львом, на которого Пушкин усадит Евгения. На рисунке Кваренги, таким образом, предвосхищена точка зрения пушкинского Евгения на монумент. И вот с этой низкой точки зрения

---

[27] *Г. З. Каганов.* Санкт-Петербург: образы пространства. М., 1995. С. 40—42.

сидящего человека монумент несоразмерно возвышается над окружающим пространством, в том числе над зданием Сената (ещё старого, дома Бестужева-Рюмина) за ним, на самом деле более высокого здания. Памятник подавляюще громаден — но таким его *в неколебимой вышине* и увидит находящийся на уровне потопа Евгений. Так за полвека до «Медного Всадника» была предвосхищена точка зрения обычного человека на несоразмерный ему имперский город.

Человек в петербургском пейзаже совсем иначе, чем в будущем «Медном Всаднике», за несколько лет до него, являлся у Пушкина в стихотворной миниатюре (1828). *Город пышный, город бедный...*[28] Портрет-пейзаж до того не батюшковский! *Дух неволи, стройный вид, / Свод небес зелёно-бледный, / Скука, холод и гранит.* Поэт «бросает слова точно камни, не связывая их меж собой» — сильно передал своё мрачное впечатление вместе от пушкинских строк и от города Герцен[29]. Его идейная ненависть к имперской столице питала это впечатление, но убийственный образ для впечатления найден был точный. *Слова точно камни.* Город как монолитное противоречие — но монолитное, «каменное». *Только камни нам дал чародей / Да Неву буро-жёлтого цвета* — откликнется будущий петербургский поэт в стихотворении, которое уже было цитировано.

Но, мы помним, на середине пушкинской миниатюры — неожиданный поворот к тем же *скуке, холоду и граниту.* Поворот к городу за то, что в *нём ходит маленькая ножка* и *вьётся локон золотой.* Поворот, превращающий мрачную панораму в нежную лирику. Поэт почти признаётся в любви к холодному городу за то, что в нём ходит маленькая ножка Анны Олениной, в которую он влюблён. Ножка ходит во внутреннем городском пространстве, какого вовсе не предполагала плоскостная картинка петербургских противоречий в первом четверостишии, на котором остановился Герцен со своим впечатлением. Плоскостная картина присутствием милого человека в её глубине обратилась в объём, в котором есть плоский фасад и внутреннее пространство. Мы проникли за внешний фасад, за которым открылась тёплая жизнь, и недаром она является на грандиозном фоне в малых деталях,

[28] См. в настоящей книге выше статью об этом стихотворении — «Всё же мне вас жаль немножко...»

[29] *А. И. Герцен.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 7. М., 1956. С. 355.

лишь намёком рисующих милого человека — маленькая ножка и золотой локон.

Фасад и внутреннее человеческое пространство, петербургское и человеческое как несоразмерные величины — по-иному это предстанет в «Медном Всаднике». Во Вступлении повторяются те же подробности мрачной картины — *стройный вид* и *гранит*, но здесь поэт говорит им *Люблю*. В глубине же картины не милая маленькая ножка, смягчающая картину и с ней примиряющая, а *маленький человек* — фигура, недаром возникшая в XIX веке именно в петербургской литературе и в петербургском пейзаже; и эта фигура, напротив, омрачает великолепную панораму Вступления. Несоразмерность картины не только в том, что борьбу составляют в ней две фигуры столь разного размера (исторически и политически), но и две фигуры *из разного материала*. И однако фигура несоразмерно малая, человечески слабая, уязвимая, смертная, пророчит бессильным бунтом своим крупнейшую тему литературы века — борьбу двух сил огромных, Империи и Революции. «Город трагического империализма» — так скажет о нём Н. П. Анциферов[30]. И бунт Невы против города эту тему тайно пророчит: ещё раз вспомним мысль из упоминавшегося исследования — тайная власть побеждённых над победителями.

Замечательно, что при всех исторических переменах чувство противоречия архитектурного фасада и внутреннего человеческого объёма сохраняется как глубокое петербургское впечатление. Можно сослаться на два высказывания уже из нашего времени — устно сказанные (телевизионным образом) слова театрального режиссера Генриэтты Яновской о божественной архитектуре, возникшей без всякой мысли о человеке, которому жить в её окружении, и недавний текст Андрея Битова на тему «Петербург и вода», где Битов пишет о родном городе: «В нём есть пространство, но нет объёма. Одни фасады и вода. Представить себе внутреннюю или заднюю часть дома бывает затруднительно. Живут ли там? И кто? Петербург населён литературным героем, а не человеком. Петербург это текст, и ты часть его. Герой поэмы или романа». В продолжение этого размышления родной город назван «подсохшей Венецией»[31] (к нашей теме воды и земли в пейзаже).

---

[30] *Н. П. Анциферов*. Душа Петербурга. С. 27.

[31] *Андрей Битов*. Дворец без царя. СПб., 2005. С. 166.

Странное чувство — но ведь оно сохраняется через времена и потрясения как постоянное чувство города: оба свидетельства изнутри — принадлежат коренным петербуржцам (ленинградцам) уже наших дней.

В 1917 г. борьба Империи и Революции разрешилась (возможно, не окончательно). И настал в петербургской истории краткий период, на котором в завершение этого размышления хочется задержаться в связи с нашей темой петербургского пейзажа. Это сумеречные первые пореволюционные годы 1918-1920, о которых столь многие замечательные свидетели вспоминали со странным восторгом. «На моих глазах город умирал смертью необычайной красоты» (Мстислав Добужинский[32]). «Кто посетил его в страшные смертные годы 1918-1920, тот видел, как вечность проступает сквозь тление 〈...〉 В городе, осиянном небывалыми зорями, остались одни дворцы и призраки» (Георгий Федотов[33]). «Зелень делает всё большие завоевания. Весною трава покрыла более не защищаемые площади и улицы. Воздух стал удивительно чист и прозрачен. 〈...〉 Петербург словно омылся 〈...〉 Чётче стали линии берегов Невы, голубая поверхность которой еще никогда не казалась так чиста. И в эти минуты город кажется таким прекрасным, как никогда. Тихая Равенна»[34].

Я позволю себе прибавить к этим письменным свидетельствам устное, слышанное мною в 70-е годы от Александры Ивановны Вагиновой, вдовы Константина Вагинова. Вагинов сравнивал революционный Петербург с Римом последних времён, разорённым варварами, когда в нём осталось несколько сот жителей и по дикому городу бегали волки, но стояли те же дворцы и храмы[35].

Усиленно-пейзажные впечатления, переплетённые со смертными мотивами, и эти итальянско-античные, римско-равеннские ассоциации — особенность этого парадоксального любования опустевшим городом, в котором неожиданно катастрофически подтверждалось его гордое самоназвание — Северная Пальмира

---

[32] *М. В. Добужинский*. Воспоминания. М., 1987. С. 23.

[33] Москва—Петербург: pro et contra. С. 480.

[34] *Н. П. Анциферов*. Душа Петербурга. С. 222—223.

[35] Ср. у Г. П. Федотова, уподобившего тот город Афинам времён Прокла (Москва—Петербург: pro et contra. С. 482).

(классические руины в пустыне). Страшные события вернули «петербургскому пейзажу первоначальную прелесть», потому что можно теперь «любоваться тем, чем любовались сто и двести лет тому назад, — Невой, которой возвращена почти целиком её ширь, её раздолье, её пустынность. Ведь и смерть и агония имеют свою великую прелесть» (Александр Бенуа[36]). *В Петрополе прозрачном мы умрём* — в близком предвидении этих времён писал (в 1916 г.) Мандельштам.

«Исчезновение обычной жизни, обволакивавшей здания, как бы выпустило на свободу собственный художественный смысл импозантной петербургской архитектуры, и он заполнил всё обозримое пространство — то самое, где погибали вещи и где не могли больше находиться люди» — так объясняет историческую атмосферу этих впечатлений искусствовед-исследователь петербургского пространства[37]. «Дворец без царя», по Битову, в комплексе петербургских трагических парадоксов.

«Петербургу быть пусту» — в каком-то смысле (конечно, не окончательном) осуществлялось пророчество, и катастрофа возвращала городу «первоначальную прелесть». Как уже позже, перед второй мировой войной, скажет Ахматова Лидии Чуковской, — «Ленинград вообще необычайно приспособлен для катастроф»[38] (за два года до ленинградской блокады это сказано!) — и этот петербургский катастрофизм просматривается и сквозь петербургский пейзаж и его историю. И Петербург как «нервный узел России»[39] просматривается сквозь этот пейзаж — роль, которую, надо надеяться. он не утратил и в наши дни.

2003

[36] Александр Бенуа размышляет. М., 1968. С. 154.
[37] *Г. З. Каганов*. Санкт-Петербург: образы пространства. С. 173.
[38] *Лидия Чуковская*. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. М., 1997. С. 53.
[39] Москва—Петербург: pro et contra. С. 484.

Петербургское безумие

История человеческого безумия — одна из глав истории человеческого сознания. Русская литература вписала в эту главу свой отдельный параграф — она открыла особый национальный феномен *петербургского безумия*: так можно определить явление, образовавшее в нашей литературе целый сквозной сюжет — от «Медного Всадника» до «Петербурга» Андрея Белого. Но приступом к теме нам послужит стихотворение «Не дай мне Бог сойти с ума...».

Стихотворение не имеет у пушкинистов точной даты. В собраниях Пушкина его прикрепляют к 1833 году, поближе к «Медному Всаднику» и «Пиковой Даме», как будто был специальный год, когда поэта обеспокоила тема безумия. Но эта тема его беспокоит все его последние годы и нарастает лирически уже после «Медного Всадника» и «Пиковой Дамы» — там это было с героями, а в самой поздней лирике, по наблюдению Ирины Сурат, переживается лично, в первом лице[1], как собственная возможность. Не так давно, наконец, Я. Л. Левкович удалось догадаться, как возникло «Не дай мне Бог...»: пушкинистка первая обратила внимание на одно письмо, полученное Пушкиным в ноябре 1835 г. от некоего Никанора Иванова, о котором более ничего не известно[2]. Автор письма рассказывал Пушкину, что желал бы романтически «помешаться», только бы не влачить ничтожное существование в холодном Петербурге: «Еслиб я жил не в этом гранитном, болотном Петербурге, где повсюду гранит: от памятников и тротуаров до сердец жителей — я готов был бы

[1] *И. Сурат, С. Бочаров.* Пушкин. Краткий очерк жизни и творчества. М., 2002. С. 199—200.

[2] Пушкин. Исследования и материалы. Т. X. Л., 1982. С. 176—192.

бежать в дремучие дебри», где прятался бы от дневного света, «а ночью, при выходе тихих звёзд, жителей безмятежного эфира, подобно дикому зверю, наполнял бы поляны и рощи рыканием и стонами...»[3] То есть он вёл бы себя примерно так, как вёл бы себя пламенный безумец пушкинского стихотворения, *когда б оставили меня на воле...* — но не оставят, *как раз запрут*, — так что догадка, что завязкой стихотворения стало сильное впечатление от письма необычного корреспондента, живого литературного персонажа (другого такого во всей эпистолярной коллекции Пушкина нет), письма, пришедшего к Пушкину из безвестных петербургских глубин, — кажется очень правдоподобной, и стихотворение надо датировать по письму Никанора Иванова, т. е. концом 1835 г.

Нам же сейчас существенно, что завязка была, таким образом, петербургская, хотя в стихотворении Петербург никак не присутствует. И только благодаря пушкинистской внимательности покойной исследовательницы нам открывается этот тайный творческий путь от переживания Петербурга корреспондентом Пушкина к переживанию безумия поэтом. Так в происхождении стихотворения хоть и косвенно и отдалённо, но связались две эти темы — Петербург и безумие.

Одновременно с нашей темой о петербургском безумии Андрей Битов предложил параллельно-зеркальную тему, которую он формулировал как «Безумие Петербурга». Какой еще город — и такой прекрасный город! — позволит себя так странно антропоморфно связать с понятием о душевной болезни? А Петербург позволит — *Достоевский и бесноватый* (*И царицей Авдотьей заклятый, / Достоевский и бесноватый, / Город в свой уходил туман*)...

Есть особая петербургская историософия, и в ней эта тема безумия и эпитет «безумный» звучат не раз, и настойчиво. Два примера. «В его идее есть нечто изначально безумное», — в 1926 г. сказал Георгий Федотов[4]. Вторит ему уже в наши дни Александр Солженицын, причисливший к роковым ошибкам русской истории петровскую «безумную идею раздвоения столицы»[5]. Как будто Пётр предопределил тем самым тему «Двойника» Достоевского как петербургскую тему. Так, оба историософских диагноза

---

[3] *Пушкин*. Т. 16. 1949. С. 60—61.

[4] Москва — Петербург: pro et contra. С. 480.

[5] Новый мир. 1997. № 7. С. 137.

точку безумия (пользуясь сильным лирическим словом Осипа Мандельштама[6]) определили в самом начале — в *идее* города, в замысле, как безумие *изначальное*, и породившее всю дальнейшую нашу тему.

«Безумную идею раздвоения столицы» оценивал ещё Пушкин в 1833—1834 г.: «Две столицы не могут в равной степени процветать в одном и том же государстве, как два сердца не существуют в теле человеческом»[7]. Уже написана (только что) «Пиковая Дама», где та же математическая конструкция имела своим предметом «нравственную природу» человека — ключевая фраза повести: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место». Но фразой этой в повести определяется «точка безумия» Германна. Та же формула человеческого безумия повторяется в текстах Пушкина (одновременно почти написанных) — повторяется в государстве. Та же формула *петербургского безумия* в двух разных масштабах, в двух видах. В самом деле после Петра-демиурга поэтом Пушкиным как петербургская тема «Двойник», наверное, здесь заложен[8].

Итак, *Достоевский и бесноватый*... Достоевский нашел свой известный и «бесноватый» в самом деле какой-то эпитет — самый «умышленный» город на свете. Негативная экспрессия слышна в этом слове (по словарю Даля, «умышленник» — то же, что злоумышленник). А относится между тем это слово к тому же моменту великого замысла, как он представлен нам в начале «Медного Всадника». Замысел как зловещий умысел. Своё неприязненное слово Достоевский передал своему подпольному герою; этим словом тот открывает свои записки, а кончает их выпадом в адрес всяких идейных утопий: «Скоро выдумаем рождаться как-

---

[6] *Может быть, это точка безумия, / Может быть, это совесть твоя...* (1937).

[7] *Пушкин.* Т. 11. С. 247.

[8] Автор идеи петербургского текста литературы, однако, оценивает эту «безумную» (как бы «шизофреническую») особенность нашей истории как *провиденциальную* её особенность: «“Инакость” обеих столиц вытекала не только из исторической необходимости, но и из той провиденциальности, которая нуждалась в двух типах, двух стратегиях, двух путях своего осуществления» (*В. Н. Топоров.* Петербургский текст русской литературы, СПб., 2003. С. 22).

нибудь от идеи». В насквозь петербургской атмосфере записок это метит и в самый город: он ведь и был как раз рожден утопически от идеи. Пушкин нам показал, как это было: *И думал Он*. Чудный город вышел, как Афина Паллада, из его головы[9]. Потом у Андрея Белого город явится как продукт «мозговой игры» — сквозной лейтмотив романа, с отсылкой к Канту и Шопенгауэру, с одной стороны (мир-Петербург как иллюзорный феномен, «представление», по Шопенгауэру), и к гоголевским «Запискам сумасшедшего», с другой (догадка героя, что мозг человеческий не находится в голове, а приносится ветром со стороны Каспийского моря: Белый свидетельствовал, что его «мозговая игра» — перепев этой темы Поприщина-Гоголя[10]). Лейтмотив, замкнувший вековой литературный текст, в котором разнообразная «мозговая игра» персонажей и авторов получила развитие чрезвычайное.

Есть классический ряд безумцев русской литературы — и все (почти) они безумцы петербургские: Евгений, Германн, Поприщин, Чартков, Голядкин, Вася Шумков, герои романа Белого (а вслед за ним и как бы полубезумные персонажи ещё петербург-

---

[9] Наши замечания (в другой статье: см. выше — о петербургском пейзаже) о петербургском слове «умышленный» у Достоевского вызвали содержательный комментарий Льва Лосева (Новый мир. 2004. № 3. С. 211). Лосев расширяет смысловое поле антиутопического слова Достоевского параллелями из европейских языков, содержащих понятие «идеации» (ideare, to ideate по-итальянски и по-английски), обозначающее «процесс создания чего-либо исключительно в голове» (*И думал Он*) и соответствующее разнообразным утопическим проектам в европейских идеологиях (один из примеров, со ссылкой на англо-русский словарь Ю. Д. Апресяна: «The state which Plato ideated», что следует перевести: "Государство, *идеированное* (у/вымышленное) Платоном"»). Это расширение контекста вокруг словечка Достоевского весьма интересно и продуктивно, вводя словечко в большое европейское смысловое поле, но представляется, что русский эпитет содержит в себе особую, более острую и грубую выразительность. Негативную экспрессию в значительном большинстве случаев (хотя и не во всех) содержат и пушкинские примеры со словами этого смыслового гнезда: *Издавна умысел ужасный / Взлелеял тайно злой старик*; *Твердея в умысле своем*... (Мазепа в «Полтаве»); но: *Бродил я тихий и туманный, / Заветным умыслом томим* (впрочем, и этот лирический умысел бегства из отечества здесь окрашен как нечто преступное и скрываемое); см.: Словарь языка Пушкина. Т. 4. М., 1961. С. 704.

[10] *А. Белый*. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 304.

ской литературы уже советского времени — «Египетской марки» или «Козлиной песни»). Очевидно, этот литературно-патологический крен в петербургскую сторону не случаен. «Точка безумия» словно растворена в петербургском фоне.

Как это началось в «Медном Всаднике»? Сюжет петербургской повести в том, что на торжественный, классический, патетический, одический образ города повесть даст трагический ответ. Собственно, петербургская повесть даст ответ на поэму. Ответом этим будет безумие. Ответ человека городу и, что важно, вместе с городом самому поэту. Именно так — ответ Евгения Пушкину в форме безумия. Возражение жизни в этой форме на апологию Петербурга поэтом.

В действии здесь три силы — две силы надчеловеческие, сверхличные, и между ними фигура несоразмерно малая, слабая, уязвимая, смертная, — *человек*, и еще специально *маленький* человек. Первой силой в действие приходит стихия, олицетворяемая как мечущийся больной в своей беспокойной постели. «Если взглянуть слегка, поверхностно, то, по-видимому, между наводнением столицы и безумием героя нет никакой внутренней связи 〈...〉 Но если взглянуть мыслящим взором внутрь самого произведения, то найдёшь связь глубже: есть соответствие между хаосом природы, который видите вы в потопе столицы, и между хаосом ума, поражённого утратою». Это заметил один из первых критиков опубликованной уже без Пушкина поэмы, Степан Шевырёв[11]. Стихия выходит из берегов — порождающая метафора последующих событий. Это последовательные, одно за другим, выходы действующих сил за положенные границы: как река выходит из берегов, так следом за ней выходит из социально положенных берегов человек — и в ответ приходит в движение статуя. В этой эскалации катастроф гибнет лишь человек, сверхличные силы возвращаются в свои берега. Но — до поры до времени в пророчимой здесь исторической перспективе.

Стихия — природный враг Петрова дела, однако в конечном счёте обе огромные силы действуют против малого человека заодно. Между двумя надличными силами истории и природы в их между собою борьбе Евгений гибнет как *человек*. Его с его Парашей смывают обе стихии вместе — петербургское наводнение и стихия истории. Но силовые линии борьбы работают не в одном

[11] Москвитянин. 1841. № 9. С. 245.

направлении и изменчиво группируются на поле борьбы. Хаос ума, поразивший героя, роднится с хаосом природы, как заметил еще Шевырёв. *Мятежный шум / Невы и ветров раздавался / В его ушах.* Безумие ведь и есть не что иное, как возвращение разумного существа в мир безличных стихий — сквозная тревожная тема у Пушкина в 30-е годы — Мельник-ворон в «Русалке», *Не дай мне Бог сойти с ума...* Как в стихотворении поэт лирически роднится с романтическим безумцем, чтобы тут же от соблазна отказаться, так в поэме присутствует тайный лирический ход от поэта к герою, «тень поэта в Евгении»[12]. Стихия действует против него заодно с державным городом, но она же скрыто и с ним заодно против той же державной воли. Борьба сил в поэтическом тексте ориентирована вертикально: *Из возмущённой глубины / Вставали волны там и злились.* Из возмущённой глубины они встают на того, кто высится *в неколебимой вышине. Из возмущённой глубины* человеческой, исторической, социальной и бессильный бунт Евгения поднимается. Река и человек в тройственном конфликте поэмы — выразители *тёмной* (*Как обуянный силой чёрной...* — Евгений перед кумиром), но органической *глубины* против пока пребывающей *на свету истории* (во Вступлении к поэме) государственной *вышины.* Оба бунта, оба хаоса — природы и ума — пророчат вместе крупнейшую тему литературы века — борьбу двух сил огромных (при всей пока бессильной малости человеческого субъекта борьбы), Империи и Революции. Недаром, наверное, злоба волн и чёрная сила бунта объединятся потом в революционной поэме Блока: *Чёрная злоба, святая злоба... / Товарищ! Гляди / В оба!* Поэт в «Медном Всаднике» смотрит «в оба».

Задолго до Блока, пятнадцать лет спустя после «Медного Всадника», в год европейских революций, те же мотивы и символы означат политическую лирику Тютчева: *Но с нами Бог! Сорвавшися со дна, / Вдруг, одурев, полна грозы и мрака, / Стремглав на нас рванулась глубина...* Не то же ли море, не та же ли возмущённая глубина и не тот же огонь, как в двух ещё параллельных местах у Пушкина и у Тютчева? *Ещё кипели злобно волны, / Как бы под ними тлел огонь...* — и у Тютчева: *Ад ли, адская ли сила / Под клокочущим котлом / Огнь геенский разложила — / И пучину взворотила / И поставила вверх дном?* В «Медном Всаднике» словно бы

[12] *О. Седакова.* Проза. М., 2001. С. 485.

заготовлены параллельные места к будущей тютчевской политической лирике.

Тютчев — философский враг Революции (которую он в своих французских статьях пишет с заглавной буквы как имя собственное личности-силы; одним из первых не только у нас, а в Европе, он, вслед за Жозефом де Местром, так мощно понял её не только как политический факт, но как духовную силу, противопоставившую себя духовной силе христианства) и философский апологет Империи. Империя и Революция — два главных героя-антагониста в его историософии и историософской лирике. Но *глубину* истоков за этой враждебной силой он признаёт.

В серебряном веке оба протагониста «Медного Всадника» проходят свой дальнейший путь по *«городу трагического империализма»*[13] — вплоть до исторической развязки. Безумные мотивы по-прежнему с ними, теперь они ложатся и на Петра. *Он создан был безумным демиургом* — так, говоря о Петербурге, поэтический серебряный век ответит золотому (Максимилиан Волошин в 1915 г. автору «Медного Всадника»). Другой ответ поэтический: на *вечный сон Петра*, который Пушкин молил не тревожить (а сам поэмой его потревожил непоправимо), Блок в 1905 г. ответит вечным бредом Петра — он у Блока в октябре, в самый день знаменитого манифеста, *Всё так же бредит на змее.* Особенно же унаследована и развита серебряным веком фигура Евгения. Евгений прошёл насквозь столетие; так, в иллюстрациях А. Н. Бенуа к «Медному Всаднику» он «шёл уже по городу Достоевского и Ремизова»[14]. У Белого в «Петербурге» он явится эсером-террористом и вступит в новый контакт с Медным Всадником как тайным родоначальником всей растянувшейся на два века российской революции. Здесь можно снова вспомнить Тютчева и его идею Революции. Тютчев увидел её как живое олицетворение, мифологическое существо, а один из наследников тютчевской мысли, Константин Леонтьев, дал ей вслед за Тютчевым такое описание: «представление мифическое, индивидуальное, какая-то незримая и дальновидная богиня, которая пользуется слепотою и страстями как самих народных масс, так и вождей их для своих собственных как бы

---

[13] *Н. П. Анциферов.* Душа Петербурга. Пб., 1922. С. 27.

[14] *А. Л. Осповат, Р. Д. Тименчик.* «Печальну повесть сохранить...». М., 1985. С. 253.

сознательных целей»[15]. Дальновидная богиня и поведет Евгения в двадцатый век, где он обернётся террористом у Белого.

«Чудак Евгений 〈...〉 по-новому заблудился, очнулся и обезумел в наши дни», — скажет уже в конце 20-х годов Мандельштам[16]. У него самого, хранившего *присягу чудную четвёртому сословью*, в его культурно-исторической типологии, Евгений — одна из интимно близких и, пожалуй, любимых фигур. Евгений очнулся у Мандельштама в поэзии и в прозе, которую автор назвал в «Египетской марке» сделанной «из петербургского инфлюэнцного бреда»[17]. Он по-новому обезумел в Парноке, «суммарном герое»[18], в которого автор открыто, цитатно записывал родословную от классических разночинцев — но они же и классические безумцы — прошедшего столетия — Евгения, Поприщина, Голядкина, и судорожно от него дистанцировался («*Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него*»[19]) подобно тому как Пушкин просил *заметить разность* между ним и Онегиным, признавая тем самым героя родным себе.

Здесь надо вернуться к началу — к стихотворению «Не дай мне Бог сойти с ума...» О нём сохранилось фантастическое свидетельство Баратынского, читавшего вместе с Жуковским его автограф в посмертных бумагах Пушкина. Жуковский пожаловался, что в конце пьесы нет смысла. «Баратынский прочёл, и что же — это пьеса сумасшедшего, и бессмыслица окончания была в плане поэта»[20]. Другая версия того же рассказа: Баратынский помнил, что были утерянные последние две строфы, где «выражалась несвязность мыслей сумасшедшего. Издатели 〈...〉 искали смысла в этих стихах и, как бессмысленные, откинули», и, таким образом, стихотворение напечатано без конца[21]. Свидетельство зыбкое, к тому же дошедшее через третьих лиц, и в пушкинской текстологии ему подтверждений нет, да и совсем не «пьеса сумасшедшего» это стихотворение, а, напротив, отказ от романтического бе-

---

[15] *К. Леонтьев.* Восток, Россия и Славянство. М., 1996. С. 645.

[16] *О. Мандельштам.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 308.

[17] Там же. С. 85.

[18] *Н. Берковский.* Мир, создаваемый литературой. М, 1989. С. 301—302.

[19] *О. Мандельштам.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 74.

[20] *Е. А. Баратынский.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987. С. 432.

[21] *П. И. Бартенев.* О Пушкине. М., 1992. С. 365.

зумия, хотя поэт и позволил себе лирически этот соблазн пережить. Мы же позволим себе вообще усомниться в самой возможности такого текста у Пушкина.

Тем не менее такое интересное свидетельство существует, и надо с ним посчитаться хотя бы как с авангардным прогнозом и как бы прорывом в близкое литературное будущее — а именно, в то, что уже за спиной у Пушкина и Баратынского начиналось у Гоголя и далее у молодого Достоевского в их петербургских текстах: перерастание безумной темы (безумия как темы) в безумный текст. «Двойник» Достоевского — самый сильный пример.

За спиною Пушкина возник «Нос». Пушкин назвал его «шуткой», печатая в «Современнике». Но после пушкинских повестей о петербургских безумцах шутка эта сама по себе уже сумасшедший текст. У Гоголя он получился тем простым способом, что Гоголь устранил первоначальную сонную мотивировку (в первой редакции невозможное происшествие в конце оказалось сном), и всё стало происходить в действительности, хотя и как будто во сне, в непроницаемом, безвыходном сне («сон непроницаем, и выхода из него нет»[22]). Гоголь в другой петербургской повести выдал формулу — «сумасшествие природы» — «беспорядок природы, или, лучше сказать, какое-то сумасшествие природы». Таково в одноименной повести впечатление от странного портрета, в который прорвалась частица нарождающегося в мир Антихриста. Но не то же ли самое в «Носе» с другой стороны? То же в виде бессмысленного, бесцельного юмора. Чистая «шутка». Л. В. Пумпянский, на которого только что мы ссылались, говорит по этому случаю (по случаю «Носа»), что юмор и сумасшествие в пределе близки: «Личность, вполне принадлежащая юмору, есть сумасшедший; разные виды принадлежности юмору суть разные степени приближения к сумасшествию (маниакальность и пр.)». В «Носе» именно действительность, вполне принадлежащая юмору. Пумпянский тут же говорит о Петербурге как о месте «коллективного помешательства»[23]. «Нос» и есть коллективное помешательство без специального помешательства кого-либо одного. При всей нелепости происходящего помешательство это имеет тему — *раздвоение*. Ту самую исторически-петербургскую тему. Как уже давно замечено, «Нос» прямым путем привёл к «Двойнику».

[22] *Л. В. Пумпянский*. Классическая традиция. М., 2000. С. 328.
[23] Там же. С. 327—329.

24 – 7013

У двух Голядкиных будет такой разговор, когда автор через 20 лет начнет переделывать неудавшегося, как он признает, «Двойника». Голядкин-старший просит двойника объяснить, «что это всё означает», и тот объясняет: «Всё может случиться и ровно ничего не означать»[24]. Разве это не в точности то, что случается в «Носе»? Потом в «Поэме без героя» — такой непохожий случай, но будет повторено то же как петербургское чувство: *Что угодно может случиться...* Особое петербургское чувство неустойчивости, непрочности существования, как бы почвы под ногами, и фантастической игры возможностей. В «Двойнике» единственный раз с такой силой в нашей литературе обнажена неустойчивость самого человека в петербургском пространстве; такой сейсмической картины личности литература не знала до «Двойника» (да, пожалуй, и после него). Клонирование человека в петербургском пространстве: во сне героя при каждом шаге из-под гранита выскакивают такие же «совершенно подобные». Человек сопротивляется механизму клонирования и отчаянно настаивает на своей единственности, но находит лишь несчастную изнанку единственности — изоляцию, абсолютное одиночество. В солипсическом одиночестве, как тоже в безвыходном сне, ведёт человек интригу с самим собой.

«Двойник» — не «записки сумасшедшего», а сторонний о нём рассказ. Но рассказчик далеко пошёл по пути заражения своего рассказа больным сознанием и пошатнувшимся словом. Гоголевские «Записки сумасшедшего» именно как таковые — не сумасшедший текст. Границы между петербургским столоначальником и испанским королём мы никак потерять не можем. Иное дело — сплошной абсурд «Носа», как будто не знающий за собой иной действительности и никакой объективной границей не ограниченный. В «Двойнике» постепенно смешиваются границы рассказа и поколебленного сознания, и рассказ обретает черты безумного текста.

Что это, «безумная сказка или скучная повесть?» — спрашивал о «Двойнике» Иннокентий Анненский[25]. Первым читателям он показался скорее скучной повестью, так трудно понятен был художественный экстремизм этой вещи. Позднее специалисты (В. Чиж, В. М. Бехтерев, Н. Е. Осипов) удостоверят психиатри-

[24] *Достоевский*. Т. 1. С. 435—436.
[25] *И. Анненский*. Книги отражений. М., 1979. С. 24.

ческую убедительность «Двойника», кстати, в отличие от гоголевских «Записок», в которых «психиатрической правды мало»[26]. Но столь специфическая убедительность была куплена дорогой ценой, ценой художественной репутации «Двойника», которого не один Белинский признал сочинением патологическим (так прямо назвал его Аполлон Григорьев). Достоевский в его защиту потом говорил, что идея была серьёзнее некуда, а форма не удалась: «формы я не нашёл и повести не осилил»[27]. Надо думать, он имел в виду то самое, что мы назвали чертами безумного текста и что до крайности и надолго осложнило восприятие и понимание «Двойника». Но подобными художественно-патологическими чертами в разной степени вообще отмечен весь молодой Достоевский в его петербургских текстах после «Бедных людей». Герой Достоевского «говорит уже таким языком, который знает только современная психиатрия (вербигерация)»[28], а автор свой рассказ о герое строит речью, сильно приближенной к этому языку. Отсюда в петербургской поэтике раннего Достоевского «гипертрофия косноязычной стихии», просачивающейся из дикого слова героя (например, господина Прохарчина) в повествование автора, «столь глубокое заражение своего слова чужим», которому «трудно представить другой пример», «"параноидальная" логика», усваиваемая объективным повествованием от безумных и полубезумных персонажей[29]. Отсюда и «лингвистические эксперименты», выводившие язык литературы «за пределы общепринятого»[30]. Отсюда и «неприятное изумление» первых критиков, которым бросались в глаза «яркие искры большого таланта», сверкающие «в такой густой темноте, что их свет ничего не даёт рассмотреть читателю» (Белинский о «Господине Прохарчине»[31]). У Белинского такая новая художественность проходила по разряду «фантастического», которое он не хотел допус-

---

[26] Докт. *Н. Е. Осипов*. «Двойник. Петербургская поэма» Достоевского (Заметки психиатра) // О Достоевском. Paris, 1986. С. 83.

[27] *Достоевский*. Т. 26. С. 65.

[28] *К. К. Истомин*. Из жизни и творчества Достоевского в молодости // Творческий путь Достоевского. Л., 1924. С. 32.

[29] *В. Н. Топоров*. «Господин Прохарчин». К анализу петербургской повести Достоевского // *В. Н. Топоров*. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 113, 129, 138.

[30] Там же. С. 125.

[31] *В. Г. Белинский*. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М., 1948. С. 675.

кать в нарождавшийся реализм и писал про «фантастический колорит» «Двойника», что фантастическому в наше время место в домах умалишённых, а не в литературе, и быть «в заведывании врачей, а не поэтов»[32]. Белинский сослал «Двойник» в сумасшедший дом.

Зрелый Достоевский после каторги освободился от этих sui generis патологических признаков ранней своей петербургской поэтики и от своих «снообразных текстов»[33], но петербургский литературный текст от них вполне не освободился. После 30—40-х годов классического столетия подобные признаки возродились в начале нового века в символистской и постсимволистской литературе. Любопытно, как в отзыве П. Б. Струве на «Петербург» Андрея Белого в 1912 г. будет почти повторен Белинский 1846 г. про искры таланта во тьме у автора «Господина Прохарчина». Для Струве в романе Белого «проблески крупного таланта утоплены в море настоящей белиберды»[34]. «Полухаотическим произведением» и Вячеслав Иванов назвал «Петербург», но не хотел бы при этом, чтобы в нём была бы изменена хотя бы йота; это было бы, говорит Иванов, в ущерб его «вещей значительности»[35]. Потенциальная *точка безумия*, вероятно, в целом заложена в петербургском тексте русской литературы.

Тему своего романа Белый определял как исторически-космическую «катастрофу сознания»[36], а позже Ахматова говорила Лидии Чуковской, что «Ленинград вообще необычайно приспособлен для катастроф»[37] (за два года до ленинградской блокады это будет сказано!) — ведь не только для наводнений, а катастроф сознания прежде всего (впрочем, родственных и наводнениям, — вспомним и Шевырёва о «Медном Всаднике», как в нём роднятся хаос природы и хаос ума).

2003

---

[32] Там же. С. 674.
[33] *В. Н. Топоров*. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 173.
[34] *А. Белый*. Петербург. Л., 1981. С. 555.
[35] *Вяч. Иванов*. Собр. соч. Т. IV. Брюссель, 1987. С. 619, 621.
[36] *А. Белый*. Петербург. С. 503.
[37] *Л. Чуковская*. Записки об Анне Ахматовой. М., 1997. Т. 1. С. 53.

Из двадцатого века

Архитектурное в книге Пруста

Обычное впечатление читателя Пруста определяется словом «поток»; это слово всегда в ходу, когда пишут и говорят о Прусте — «поток сознания» здесь особенно частое слово. Огромный текст легко воспринять как сплошной поток воспоминаний и впечатлений, собрание фрагментов и тонких замечаний, собрание слабо организованное, где непросто разглядеть скрепляющий замысел и направляющие линии большой книги. Но ничто так не огорчало автора, как подобное впечатление, он не хотел, чтобы книгу читали как мемуары, как историю жизни. Он хотел, чтобы видели в ней *конструкцию*, архитектурное построение, а в построении этом — скрытые в нём чувство жизни и философскую позицию, «интеллектуальные верования», как это он называл[1]. «Там, где я искал великие законы, говорили, что я копаюсь в деталях» — так на последних страницах последнего тома он отзывался о своей репутации наблюдателя мелочей[2]. После выхода первого тома, «В сторону Свана», который читатели и критики склонны были особенно рассматривать как воспоминания, одному своему проницательному читателю Пруст в 1914 г. писал: «Наконец я нахожу читателя, *угадавшего*, что моя книга — догма-

---

[1] «Нет, если бы я не имел интеллектуальных верований и только хотел вспоминать ⟨...⟩ — я бы не взял на себя труд писать, будучи столь больным» (*Marcel Proust et Jacques Rivière*. Correspondance (1914—1922). Paris: Plon, 1955. P. 3).

[2] *M. Proust*. A la recherche du temps perdu. T. 1—3. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1954. T. 3. P. 1041. Не изданные по-русски к моменту написания этих заметок последние части книги Пруста цитируются в переводе автора заметок по 3-му тому этого издания с указанием страницы в скобках после цитаты. Первые тома цитируются в известных переводах А. А. Франковского и А. В. Фёдорова.

тическое сочинение, что это конструкция!»[3] *Угадавшего* — потому что только в итоге последнего тома должна была обнаружиться цель всего построения, — а это случилось уже посмертно, когда «Обретённое время» явилось в свет спустя пять лет после Пруста.

Жак Ривьер угадал заранее, а вот такой рафинированный читатель, как Хосе Ортега-и-Гассет, считал, что в пренебрежении обычными сюжетными скрепами, тем, что он называл «приключением», Пруст превзошёл допустимую меру: нет и намёка на драматический интерес, действие движется так медленно, что кажется «последовательностью экстатических молчаний», роман без скелета, «бескостное тело», «туманное облако, подвижная плазма»[4]. Типичное впечатление — и его разделял читатель столь рафинированный, но и его впечатление было незавершённым до «Обретённого времени». Книга являлась частями, на протяжении многих лет, и картина целого могла составиться лишь в итоге — в посмертном итоге, так что оптический обман читательский был словно заложен в замысле. «Только к концу книги, когда все жизненные уроки уже восприняты, моя мысль обнаружится»[5]. (Это отчасти напоминает историю пушкинского «Онегина», где друзья-читатели с удовольствием находили отражение личности Пушкина в так называемых лирических отступлениях, но по части «создания» (Вяземский[6]), т. е. цельного восприятия, часто что сказать не знали). Но и до сих пор типичное впечатление у читателя Пруста остаётся типичным.

Можно сослаться и на другое подобное впечатление рафинированного также читателя, русского читателя — Л. В. Пумпянского, в статье 1926 г. говорившего о той же основной тенденции разрушения целенаправленного сюжета, что привело у Пруста к власти в произведении самого материала, освобождённого от диктатуры единого замысла, *материала, не подчинённого замыслу* — «потому что не только материал не подчинён, но и нечему его подчинять, потому что никакого единого замысла и нет ⟨...⟩ По мере рассеяния целенаправленности вдруг стал бесконечно

---

[3] *Marcel Proust et Jacques Rivière.* Correspondance. P. 1.

[4] *Хосе Ортега-и-Гассет.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 277—278.

[5] *Marcel Proust et Jacques Rivière.* P. 2.

[6] «Онегин хорош Пушкиным, но, как создание, оно слабо» (из письма П. А. Вяземского А. И. Тургеневу 18 апреля 1828 // Архив братьев Тургеневых. Вып VI. СПб., 1921. С. 65).

интересен материал». Материалом этим Пумпянский назвал «новый обостренный интерес к человеку»: «Пруст совершенно и до конца отказывается от сюжета, следовательно, и от принципа отбора в материале. Поэтому через до конца разрушенные стены может влиться в его роман весь новый обостренный интерес к человеку. Оба процесса встретились»[7]. Эти прекрасные замечания, тем не менее, вероятно, бы вызвали возражение Пруста как очередной оптический обман читателя пусть и столь замечательного, но впавшего тоже в типичное для его читателей неразличение самого дорогого автору — «замысла». Но и Пумпянский это писал, не зная ещё «Обретённого времени», когда же узнал, то во второй статье о Прусте (1930), пока не опубликованной, написал, что конец романа («...герой начинает понимать, что жизнь — не линия, идущая вперёд, а растущая вверх пирамида нагромождённых лет», и он «стоит, дрожа», на этой «колоссальной вышины пирамиде») — «производит грандиозное впечатление»[8].

Грандиозное впечатление — завершённое впечатление, и оно даёт архитектурный образ целого на месте первоначального безархитектурного совершенно («до конца разрушенные стены»).

Итак, *поток* или *конструкция*? Притом конструкция «строгая», архитектура «солидная», кропотливо рассчитанная — это всё собственные объяснения автора, который ни о чём так много не говорил по поводу своего труда, как об этой архитектуре книги. Но она же — «скрытая», «вуалированная», «тем менее быстро воспринимаемая, что она широкомасштабна» — тоже его слова[9]. У Пруста было два сравнения, две ассоциации в его объяснениях — архитектурная и музыкальная. Создание своего труда он любил уподоблять построению собора или развитию темы в сложном музыкальном произведении. В тексте романа не раз описан эффект медленно углубляющегося восприятия музыки: «...я любил предлагать своему вниманию только то, что для меня ещё было вначале тёмным, чтобы в процессе повторяющихся исполнений присоединять одни к другим, благодаря возрастающей ясности, фрагментарные и прерывистые линии конструкции, внача-

---

[7] Произведённое и названное. Философские чтения, посвящённые М. К. Мамардашвили. М., 1998. С. 13—14. Публикация Н. И. Николаева.

[8] Архив Л. В. Пумпянского.

[9] Correspondance générale de Marcel Proust. T. 3. Paris: Plon, 1932. P. 69.

ле почти совершенно скрытой в тумане» (3, 371—372). Читатель Пруста должен с подобным же напряжением внимания проделать подобный труд по ассоциативному собиранию целого — труд, какого не знал, как правило, читатель прежнего романа.

Мераб Мамардашвили в своих «Лекциях о Прусте» говорил о «допрустовской эпохе отношения к произведению», в которой мы по-прежнему живём[10]. В самом деле, книга Пруста означала поворот в отношении к тому привилегированному виду литературных произведений, каким был европейский роман. Структура его представлялась к концу XIX столетия вполне сложившейся — и вот она изнутри взрывалась или, может быть, будет вернее сказать, разлагалась той картиной сознания человека, что утверждалась на месте традиционного действующего героя романа в книгах Пруста и Джойса. Парадокс этих новых опытов был в том, что несравненно более мелочная и дробная картина сознания совмещалась здесь с необычной для классического романа монументальностью большой формы. Прустом и Джойсом были созданы в первой четверти нашего века сверхромны, монументальные построения, эпопеи, сопоставимые по их внутреннему масштабу не с отдельными романами XIX века, а разве что с *циклами* Бальзака или Золя.

Сквозь уникальность книги Пруста в ней проступает общий тип превращений в романе начала XX века. О. Мандельштам в год смерти Пруста заметил в одной из своих статей о «расплывчатости, безархитектурности европейской научной мысли XIX века»[11]. Что касается художественной, эстетической мысли, то её движение к концу столетия может быть подтверждением. Художественная, и очень определённо — искусствоведческая мысль рубежа веков — шла к архитектурности; архитектурный (конструктивный, «формальный») принцип приобретал повышенное значение, что отвечало развитию самого искусства: «развитие самого искусства 〈...〉 благоприятствовало осознанию конструктивных моментов художественного произведения. Теоретическая мысль исследователей не могла не направиться именно в эту сторону»[12]. Повышенное значение конструктивный момент

---

[10] *М. Мамардашвили*. Лекции о Прусте. М., 1995. С. 23.

[11] *О. Мандельштам*. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. Т. 2. С. 174.

[12] *П. Н. Медведев*. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. С. 61. В книге дана превосходная характеристика западноевропейского

получал и в романе Пруста, как ни может быть неожиданно такое заключение для читателя Пруста. Тем не менее при видимой аморфности и даже дезорганизованности произведение Пруста больше осуществляет архитектурный принцип, чем роман XIX столетия, более «свободный» и менее «построенный». Пруст был очень заинтересован как вдохновляющими примерами циклической идеей Бальзака с возвращением тех же героев в новых романах и музыкально-циклической оперной идеей Вагнера с возвращением лейтмотивов. Но не такое внешнее объединение самостоятельных произведений (серия, цикл) ему было нужно, а единая большая книга, к тому же особенным образом совместившаяся с человеческим существованием её автора. «Жизнь писателю дана одна, и нет поэтому смысла писать разные романы. В течение отпущенного ему времени романист должен создать единственный свой роман — поэтому очень длинный. Многотомность романа, таким образом, факт принципиальный» Это — Лидия Гинзбург о Прусте[13].

Но эта книга-жизнь, единственная и длинная, требует каких-то новых внутренних скреп; и они оказываются у Пруста одновременно более музыкально-тонкими и более архитектурно-жёсткими, чем стихийно-жизненное единство прежнего романа, осуществляемое сюжетом, единством действия. Это сложившееся единство романа трансформируется и разлагается под пером Пруста, но тем более жёсткая конструктивность нужна, чтобы книге не превратиться и в самом деле в то «бескостное тело», за которое не случайно всё же так часто её принимают.

Пруст в одном письме заметил о своём произведении: «Так как оно представляет собой конструкцию, в ней по необходимости есть пролёты и столбы (des pleins, des piliers), и в интервале между двумя столбами я могу предаваться мелочным описаниям»[14]. Вся эта масса воспоминаний, впечатлений и мелочных описаний, с которой имеет дело читатель, весь этот *поток* — поток не сплошной, с литературно-архитектурной точки зрения, которою автор больше всего дорожил, это лишь «интервалы», пролёты между столбами, опорными пунктами, между которыми

искусствоведения (К. Фидлер, А. Гильдебранд, В. Воррингер, Ю. Мейер-Грефе, Г. Вёльфлин) с этой точки зрения (с. 60—76).

[13] *Л. Гинзбург.* О психологической прозе. Л., 1977. С. 371.

[14] *Marcel Proust et Jacques Rivière.* P. 114.

весь этот материал не должен провисать (но местами всё же он провисает). Что же это за столбы и опоры? Это в «потоке сознания» его философские кульминации — моменты встречи времён, явления прошлого в настоящем, реминисценции, словно бы отменяющие временнýю последовательность, тот самый «бег времени», который будет назван Ахматовой «ужасом» нашей жизни. Каждый читатель Пруста помнит эти моменты высвобождения пленной памяти, превращающейся в творящую силу и возвращающей человеку в его стеснённом существовании его настоящее бытиё.

Прошивая свой бесконечный «поток» такими опорными реминисценциями-лейтмотивами, Пруст и ждал от читателя такого же трепетного переживания ритма их возвращения, способности терпеливо связывать «фрагментарные и прерывистые линии конструкции, вначале почти совершенно скрытой в тумане».

Эту борьбу со временем автор вёл на последнем рубеже и вспоминал при этом бесконечную сказку «Тысячи и одной ночи». Можно сказать, что он тысячу и одну ночь в той самой своей пресловутой пробковой комнате писал свой роман, по ночам, как «Тысячу и одну ночь», т. е. под приговором, под страхом смерти. И точно к последнему сроку успел: успел закончить роман перед самой смертью. Свод завершённой жизни был сведён на последних страницах романа. Но этот свод на самом деле замкнут уже над головой ребёнка на самых первых страницах книги.

В одном из писем (Полю Судэ, 18 декабря 1918) Пруст сообщал: «Это произведение ⟨...⟩ так тщательно “скомпоновано”, ⟨...⟩ что последняя глава последнего тома была написана тотчас же после первой главы первого тома. Вся “середина” (entre-deux) писалась потом»[15]. Это признание многое объясняет и в композиции книги Пруста, и в том особенном чувстве жизни, какое она у нас оставляет.

Книга следует, часть за частью, биографическому сюжету героя — *однако архитектура книги особенным образом противоречит сюжету*. Жизнь маленького героя «Комбре» открыта в неизвестное будущее — но в то же время это будущее уже известно и прожито, уже обратилось в прошлое; рассказ о детстве имеет своими опорами такие моменты в существовании уже отжившего человека, которые придают этому направленному вперёд сюжету

[15] Correspondance générale. P. 72.

возвратный характер воспоминания; на перспективное движение ложится тенью движение ретроспективное. К тому же посередине пересекает картину детства «Любовь Свана» — роман в романе, отодвигающий нас ещё глубже в прошлое, во времена до рождения рассказчика. Движение в будущее и возвратное движение в прошлое накладываются одно на другое.

«Давно прошло то время, когда отец мог сказать маме: "Ступай с мальчиком". Возможность таких часов навсегда исключена для меня. Но с недавних пор я стал очень хорошо различать, если настораживаю слух, рыдания, которые я имел силу сдержать в присутствии отца и которые разразились лишь после того, как я остался наедине с мамой. В действительности они никогда не прекращались; и лишь потому, что жизнь теперь всё больше и больше замолкает кругом меня, я снова их слышу, как те монастырские колокола, которые до такой степени бывают заглушены днём уличным шумом, что их совсем не замечаешь, но которые вновь начинают звучать в молчании ночи».

Время возвращается по мере того как шум времени замолкает вокруг. И с первых страниц печать итога возвратной тенью ложится на весь процесс, который воссоздаётся в цикле романов. Архитектурный свод *завершённой* жизни, который должен быть замкнут в последней части последнего тома, на самом деле замкнут уже над головой ребёнка. «Тона реквиема звучат на протяжении всего жизненного пути воплощённого героя»[16]. Это сказано не о Прусте, это здесь излагается общий закон бахтинской теории автора и героя. Но это сказано как будто о Прусте — и в том числе об исключительной роли *ритма* — организующей силы его романа: «Ритм охватывает пережитую жизнь, уже в колыбельной песне начали звучать тона реквиема конца»[17].

И совсем не случайно последние сцены написаны сразу за первыми, а вся «середина», т. е. вся жизнь героя-рассказчика, прочно заключена в этом «entre-deux», заранее ограничена безусловным концом. Поэтому не свободный сюжет, «как в жизни», а *ритм*, который предполагает «некоторую предопределённость стремления, действия, переживания (некоторую смысловую безнадёжность); действительное, роковое, рискованное аб-

---

[16] *М. М. Бахтин*. Собр. соч. Т. 1. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2003. С. 200.

[17] Там же. С. 201.

солютное будущее преодолевается ритмом...»[18] Так у Пруста, по замечанию Гаэтана Пикона, нет подлинного настоящего времени, которое бы не знало своего будущего. Повествование о начале жизни на самом деле исходит уже с конца, и поступательное движение человеческой жизни в будущее, образующее цепь романов, сразу же обращается некоторым образом в иллюзорное: «приливы жизни несутся волнами жизненного отлива (le flux de la vie n'avance que sur les eaux du reflux)»[19].

Свод сведён в заключительном эпизоде «Обретённого времени», где в сознании человека «встречаются» (впервые в таком полном составе) все возникавшие прежде реминисценции, теперь окончательно закреплённые и присвоенные сознанием человека именно потому, что время кругом него затихает. Путь героя замыкается не по линии, а по дуге, параболе — фигура, которую Мераб Мамардашвили уподобляет одновременно образам движения у Данте (полёт) и гиперболической поверхности Римана (вспомним также метафору пирамиды лет, а не линии лет, на вершине которой стоит, «дрожа», старик на последних страницах — в приведённом выше пассаже Л. В. Пумпянского). «И такая же парабола, замыкающая путь, парабола воссоединения, радуга — охватывает весь роман “В поисках утраченного времени”»[20].

Приливы жизни на волнах жизненного отлива (G. Picon) — метафора для романа-потока, парабола-радуга Мамардашвили и пирамида Пумпянского — метафоры для романа-постройки. Пирамида лет, а не линия лет как жизнь человека.

Вершина этой пирамиды и есть то место, где роман начинается, место, где герой превращается в автора. Тема Пруста — спасение нашего смертного существования в творческом акте, книга — его спасение. Искусство — это «истинный Страшный суд», последний суд (3, 880), возвращённый потерянный рай, который, чтобы быть возвращённым в творческом акте, должен быть потерян до этого в жизни: «подлинный рай это всегда потерянный рай» (3, 870). Всё это формулы с последних страниц, с вершины той пирамиды, на которой, дрожа, он стоит. Можно почувствовать здесь, на что опиралась амбиция автора, говорившего о романе как о своём догматическом сочинении.

---

[18] Там же. С. 189.
[19] *G. Picon.* Lecture de Proust. Paris, 1963. P. 31—32.
[20] *М. Мамардашвили.* Лекции о Прусте. С. 24.

Этот последний смотр впечатлений означает окончание жизни и начало книги, превращение героя в автора. Обретение прошлого в творческом акте оказывается несовместимым с человеческой жизнью («присутствием») в настоящем; на этих последних страницах рассказано, как, обретая время и память, человек теряет память сегодняшнего дня (3, 1042). Жизнь героя-рассказчика переходит *полностью* в его книгу, книга вытесняет и замещает жизнь. Чтобы воскресить память, надо потерять память сегодняшнего дня. Память и книга вытесняют жизнь, которая странно вот так продолжается — как бы без жизни. Человек переходит в художника без остатка, без того биографического остатка, который весь остаётся в прошлом и переходит в книгу.

Так, можно сказать парадоксально, что книга Пруста *начинается* вместе с её *сюжетным концом*, в тот момент, когда завершается рассказ героя о жизни и он в себе обретает писателя: «змея заворачивается на себя самоё и завивается в гигантское кольцо»[21].

В заключение — параллель из французской поэзии. Не знаю, замечено ли, что конструктивный термин Пруста — эти его *piliers* из письма Ривьеру — восходят к бодлеровским «Correspondance».

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts des symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

В наиболее точном переводе К. Д. Бальмонта: *Природа это храм, где ряд живых колонн / О чём-то шепчет нам невнятными словами; / Лес тёмный символов знакомыми очами / На проходящего глядит со всех сторон.*

Вряд ли можно сомневаться, что эти *piliers* восходят к Бодлеру. Пруст цитировал Бодлера много и в статьях, и в тексте романа. Бодлер и Бальзак — два главных французских имени в литературной предистории книги Пруста, как он сам её сознавал. Правда, знаменитейший программный сонет он как будто как раз не цитировал, тем не менее такая общность ключевого слова случайной быть едва ли может. Ведь оно — ключевое слово у них

[21] *A. Maurois*. A la recherche de Marcel Proust. Paris: Hachette, 1949. P. 183.

обоих. Это наблюдение открывает путь к обширному размышлению — во-первых, о романе Пруста на фоне французской лирики (в дополнение к тому, что можно о нём сказать на фоне Бальзака;), во-вторых же — о том, каким философским комментарием может быть строка Бодлера к техническому описанию Пруста. «Столбы», опоры его конструкции в его описании это технический термин, но вряд ли он мог забыть, какой спиритуализации подвергся этот технический архитектурный термин ранее у Бодлера. Живые колонны в храме природы — разве это не комментарий к прустовым деревьям на дороге, о чём-то неясном оповещающим человека, к его вкусам и запахам, к трансцендентным переживаниям встречи времён, какие и представляют собой опорные точки повествования Пруста? Это его живые столбы — моменты-реминисценции, возводящие простые впечатления в ранг символического переживания скрытой реальности, являемой чувственными предметами как её «иероглифами» (термин со страниц романа). Мамардашвили употреблял, говоря об этих «говорящих» моментах у Пруста, герменевтический, библейский термин — «эпифании»: впечатления-явления, впечатления-откровения; это «привилегированные явления», «которые сами по себе являются говорящими»[22] — или неясно шепчущими, по Бодлеру.

Рассказчик Пруста тоже проходит сквозь жизнь как по лесу символов, которые тоже глядят на него дружелюбными глазами, но не открывают доступа к себе, не дают себя распознать. Вертикальный символ — «живые колонны» Бодлера, — подхваченный технологическим объяснением Пруста, даёт подход к таким проблемам прустоведения, как его импрессионизм и его символизм, и его платонизм, о котором пишут исследователи. Архитектурный, строительный термин — ключ к философии книги Пруста.

1971, 1999

[22] *М. Мамардашвили.* Лекции о Прусте. С. 130.

«Европейская ночь»
как русская метафора:
Ходасевич, Муратов, Вейдле

«Европейская ночь» — у этого заглавия последней книги стихов Владислава Ходасевича, написанной целиком в эмиграции, в 1922—1927 гг., у этой метафоры европейской ночи была в середине 20-х гг. уже довольно старая предыстория и идейная память; происхождения эта память славянофильского.

О, грустно, грустно мне! Ложится тьма густая
На дальнем Западе, стране святых чудес:
Светила прежние бледнеют, догорая,
И звёзды лучшие срываются с небес.

Этим стихотворением Хомякова 1835 г. было открыто славянофильство — в поэзии раньше, чем в теории. Философски, идейно славянофильская традиция, кажется, не была близка Ходасевичу, тем не менее он договаривал метафору Хомякова. У Хомякова это всё же была не вполне завершённая как бы картина процесса, ещё динамическая картина: *ложится тьма густая...* У Ходасевича — картина статическая, наступившее, завершённое состояние: *европейская ночь.*

Вспоминал ли Ходасевич стихи Хомякова — Бог весть, наверное, вспоминал, поэзию русскую он знал хорошо. Но что вспоминал при этом наверное — событие совсем недавнее, взволновавшее очень и русскую мысль, — новую метафору «заката Европы» (вернее, по точному смыслу географически-космического заглавия книги, Abendland'а — вечернего мира; самое понятие Европы Шпенглер отрицал и называл «пустым

звуком»[1]), родившуюся в умственных недрах самой Европы. Ну а Шпенглер, наверное, стихи Хомякова не вспоминал и навряд ли знал (хотя хомяковская историософская топография в точности отвечает названию его книги: *на дальнем Западе*, отдалённом, отрезанном от хомяковской России), зато он читал Достоевского, который устами Версилова прямо цитировал эти стихи Хомякова — про «осколки святых чудес», которыми сами европейцы уже не дорожат, а дорожим одни мы, русские, — и Достоевский тут же по-своему развивал по следам франко-прусской войны и Парижской коммуны всё ту же метафору, но тоже как бы не довершая её: европейская современность как косые лучи «заходящего солнца последнего дня европейского человечества»[2].

Русская философская реакция на книгу Шпенглера была достаточно национально-высокомерной: мы давно это знали, а европейцы сами про себя узнали только сейчас: «Эта идея Шпенглера, неслыханная по новизне и смелости в западной мысли, нас, русских, не поражает своей новизной: человек западной культуры впервые осознал то, что давно уже ощущали, видели и говорили великие русские мыслители-славянофилы»[3]. Но и у Шпенглера его скупые суждения о России представляют как бы славянофильство навыворот: он ссылается не только на Достоевского и Толстого, но и на Ивана Аксакова, чтобы совсем исключить Россию из собственной европейской, вернее, западной проблематики[4] — как «исторический псевдоморфоз», не имевший истории до Петра, а с Петра имеющий только искусственную историю, но, возможно, пророчащий в будущем новую христианскую духовность неевропейского («фаустовского») типа: «Христианство Достоевского принадлежит будущему тысячелетию»[5].

---

[1] *О. Шпенглер*. Закат Европы. Т. 1. М., 1993. С. 145. «Одно только слово "Европа" с возникшим под его влиянием комплексом представлений связало в нашем историческом сознании Россию с Западом в некое ничем не оправданное единство» (Там же).

[2] *Достоевский*. Т. 13. С. 375, 377.

[3] *С. Л. Франк*. Кризис Западной культуры // Освальд Шпенглер и Закат Европы. М., 1922. С. 49. То же в статье Н. А. Бердяева в этой книге, с. 57, 65.

[4] «...Русский и н с т и н к т с враждебностью, воплощённой в Толстом, Аксакове и Достоевском, очень верно и глубоко отмежёвывает "Европу" от "матушки России"» (*Освальд Шпенглер*. Закат Европы. Т. 1. С. 145).

[5] Там же. Т. 2. М., 1998. С. 201. Также: с. 193.

Московская книга о книге Шпенглера вызвала крайнее раздражение Ленина и стала первым импульсом к философской высылке 1922 г. и, таким образом, послужила поводом к самому возникновению явления русского зарубежья в сердце послевоенной Европы (в том же году очутился в Берлине и Ходасевич). Самое раздражение Ленина было при этом проявлением, прямо по Шпенглеру, исторического псевдоморфоза — закономерной реакцией псевдомарксистского большевизма — фантастической европейской прививки на органической почве «родных осин», т. е. своего рода западнической реакцией на классическую национальную идею. И вообще, ключевое событие 1922 г. стало разрешением выношенной русской мыслью темы о России и Европе, но разрешением по известному гегелевскому закону иронии истории.

Тему начал формулировать Пушкин, когда в своём возражении на доктрину Гизо и в письмах Чаадаеву задумался над положением России вне Европы — христианской Европы, как при этом он формулировал: «nous avons du avoir une existence tout-à-fait à part, qui en nous laissant Chrétiens, nous laissait cependant tout-à-fait étrangers au monde Chrétien...»[6] Заметим, как он формулирует: чуждыми не европейскому миру, а христианскому миру. *Европейскому христианскому мифу*. В другом месте у Пушкина: «История новейшая есть история християнства. Горе стране, находящейся вне европейской системы!»[7] Это существование вне европейской системы сложно его волновало и как европейца, и как национального мыслителя, и протославянофильский акцент уже проступал в его суждениях. Наконец, уже в конце пути он сказал о России, что она по своему положению географическому и политическому «есть судилище, приказ Европы. Nous sommes les grands jugeurs»[8]. И эту позицию свободного, незаинтересованного — по своему положению вне — судьи Европы усвоила национальная мысль. Но в письме Чаадаеву накануне гибели Пушкин с каким-то беспокойством пытался представить грядущую ситуацию глазами «будущего историка» (под которого можно подставить как Шпенглера, так и его русских оппонентов): «Croyez- vous qu'il nous mettra hors l'Europe?»[9]

[6] *Пушкин*. Т. 16. С. 171.
[7] Там же. Т. 11. С. 127.
[8] Там же. Т. 12. С. 65.
[9] Там же. Т. 16. С. 172.

Тютчев в год европейских революций тему «Россия и Европа» сформулирует по-иному — «Россия и Революция» (название его статьи 1848 г.). Тютчев тему перефразировал: приравнял Европу к Революции как судьбе Европы и отмежевал от Революции Россию — и даже Восточную Европу как особый славянский мир, призванный под водительством России остановить идущую с Запада Революцию (отделять Восточную Европу вместе с Россией от Запада будет и Шпенглер). Эту идею русско-славянской миссии по спасению самой Европы от Революции разделяло позднее неославянофильство (за исключением скептически по отношению к этому русскому призванию настроенного Константина Леонтьева), в основном и Достоевский, писавший в 1876 г.: «Будущность Европы принадлежит России»[10]. Идея эта потерпела историческое поражение в 1917 г., а позже по иронии истории за исполнение политического проекта Тютчева взялась та самая победившая — но не «на дальнем Западе», а в его отечестве — революция в лице СССР, и идея отдельной Восточной Европы была политически реализована после 1945 г. посредством Берлинской стены. Но это было уже потом, а в результате 1917-го ирония истории подвела немедленный итог славянофильской идее явлением русской массовой, и прежде всего русской умственной, эмиграции.

Как Пушкин кончил свой путь утверждением, что мы — великие судьи Европы, так Достоевский кончил свой путь мечтой «об исходе нашем из Египта», т. е. из «нашего рабства в Европе»[11] — конечно, *идейного* рабства. Но историческим результатом сорок лет спустя стал *реальный* массовый — и прежде всего идейный — исход лучших мыслящих сил России из нового Египта, каким оказалось собственное политическое отечество. Именно массовый исход, а не в отдельных лицах, как в XIX веке Герцен или Печерин. Ходасевич кончит свой путь уже на пороге второй мировой войны мемуарной книгой «Некрополь», и это будут не только поминки по замечательным людям, о которых в ней рассказано, это будет некрополь как образ всей вдруг канувшей в историческое небытие предреволюционной культурной эпохи, которой принадлежал в России сам Ходасевич. В немалой, хотя и как бы остаточной части своей культура эта, эпоха

[10] *Достоевский*. Т. 22. С. 122.
[11] Там же. Т. 27. С. 194—195.

эта переместилась в Европу и там объявила себя *не в изгнании, а в послании*, по крылатому слову Нины Берберовой, спутницы Ходасевича[12]. Т. е. с миссией, в которую входило не только сохранение умственной и литературной традиции, исчезавшей в советской России, но и верность традиции суда над Европой. Русское зарубежье оказалось экстерриториальным образованием внутри новой Европы, только что вышедшей из внутриевропейской и мировой войны, и тут же себе усвоило новую внутренне-внешнюю точку зрения на это послевоенное европейское состояние. Послевоенное и предвоенное — это сразу предвиделось тоже: *Должно быть, не борьбою партий / В парламентах решится спор: / На европейской ветхой карте / Всё вновь перечертит раздор* — уже в стихах 1923 г. Ходасевич делал прогноз. Собственно, вся существенная история русского зарубежья уложилась в двадцатилетнем промежутке между двумя мировыми войнами, и это определило ту точку зрения, которая высказалась в идеях-образах «европейской ночи» Владислава Ходасевича, «пост-Европы» Павла Муратова, «умирания искусства» Владимира Вейдле. Русские в послевоенной Европе сохранили традиционную роль «des grands jugeurs», и русская критика вступала в диалог, отчасти осознанный, отчасти непреднамеренный, с внутриевропейской критикой того же европейского состояния как состояния критического в таких значительных случаях, как книга Шпенглера или, позже, «Восстание масс» Ортеги-и-Гассета (в диалог односторонний, поскольку европейская мысль в диалог с мыслью русской на эту тему не вступала и вряд ли её особенно замечала).

Крайнюю форму эта русская критическая тенденция сразу же обрела в явлении евразийства, зародившегося в молодом поко-

[12] В строках из её «Лирической поэмы», напечатанной в парижских «Современных записках» в кн. 30 (1927): *Я говорю: я не в изгнаньи, / Я не ищу земныхъ путей. / Я не в изгнаньи, я — в посланьи. / Легко мне жить среди людей.* Формулу эту часто приписывают Зинаиде Гиппиус, но вот что писала она Берберовой 12 ноября 1926 г., видимо, прочитав «Лирическую поэму» в рукописи: «Ваша поэма меня интересует ещё и по одному поводу: у меня есть давно начатое и неоконченное "письмо в Россию", где главное вот это: "не изгнаны, а посланы", и вы даже не знаете, м. б., какая тут реальность» (*З. Гиппиус.* Письма к Берберовой и Ходасевичу. Ann Arbor: Ardis, 1978. С. 14). Сюжет исследован в ст.: *И. А. Бочарова.* Горький и его юная корреспондентка Н. Берберова // Максим Горький и литературные искания XX столетия. Н. Новгород, 2004. С. 496.

лении эмиграции и также выступившего с идеей *исхода*: «Исход к Востоку» было название первого евразийского сборника в 1921-м уже году. Это было новое воспроизведение чаяния Достоевского за сорок лет до того (1881) об исходе из европейского египетского рабства — но в ситуации уже совершившегося массового исхода русской культуры на Запад; уже изнутри исхода на Запад — новый идейный «исход к Востоку» с подспудной просоветской тенденцией. Ещё до этого первого коллективного выступления Николай Трубецкой названием своей маленькой книги, вышедшей в 1920 г. в Софии — «Европа и человечество» — ещё раз переформулировал тему: исключил не Россию из Европы, как Шпенглер, а Европу из человечества, европейскую же культуру определил как романо-германскую, т. е. как *этническую* культуру, одну из многих подобных, отказав, таким образом, ей в претензии на универсальность по отношению к «человечеству» — в пику внутриевропейской «эгоцентрической» точке зрения, ярко высказанной уже позже (в 1930 г.) пламенным европейским, а не испанским лишь, патриотом Ортегой, писавшим о европейской культуре, которая «организовала и оформила современный мир»[13]. (Но и Ортега в той же книге 1930 г. со своей стороны, изнутри, констатировал «отставку Европы»[14] как новый всемирный факт, результат её исторического провала в войне 1914 г., и назвал имена новых мировых претендентов — Москвы и Нью-Йорка.) Отечественной же культурной традиции Трубецкой предъявил упрек в «эксцентризме», т. е. в «полагании центра вне себя, в данном случае — на западе»[15], и это понятие «эксцентризма» у Трубецкого аналогично шпенглеровскому «псевдоморфозу» как помещению самобытного содержания юной культуры в пустотную форму более старой и сильной культуры, что и происходило, по Шпенглеру, в русской истории начиная с Петра.

Исход как тема недаром прошёл сквозь идейную историю под названием «Россия и Европа» с интересными поворотами. Потрясение мировой войны побуждало ко взгляду на наступившую современность с точки зрения метаистории, с точки зрения Священной истории. У Ходасевича в стихотворном цикле *под европейской ночью чёрной* заламывает руки Каин — под знаком Каина

[13] Вопросы философии. 1989. № 4. С. 131.
[14] Там же. С. 134.
[15] *Н. С. Трубецкой*. История. Культура. Язык. М., 1995. С. 766.

возникает сама ключевая метафора. Каин неузнанный и бессмертный бродит по современной Европе. В другом — *ночном* — стихотворении — другая библейская контрпараллель к обыденной современности:

Встаю расслабленный с постели.
Не с Богом бился я в ночи, —
Но тайно сквозь меня летели
Колючих радио лучи.

В нынешней европейской ночи, в отличие от той библейской. Отрицательная отсылка к вечному прообразу ориентирует лирическое событие на карте метаистории. И даёт современному бытовому событию вселенский масштаб. В том-то и дело, что не с Богом бился, а слушал радио. Когда в 1927 г. вышло парижское «Собрание стихов» Ходасевича с «Европейской ночью», Гиппиус написала о поэте, «принадлежащем нашему часу, и даже, главным образом, узкой и тайной остроте этого часа»[16]. Узкой и тайной остроте *ночного* часа новой Европы принадлежало стихотворение 1923 г. *И мнится: где-то в теле живы, / Бегут по жилам до сих пор / Москвы бунтарские призывы / И бирж всесветный разговор.* Радиоголоса как раз тех новых всесветных центров — Москвы и Нью-Йорка, насильственно просекающие разъятый ими мозг европейца. Центров не культуры, по-европейски, по-старому, а, по Шпенглеру, цивилизации, центров мировой политики, бунта, «восстания масс», биржевых операций, техники и — спорта как нового массового наркотика. Библейской контрпараллелью освещается демоническая природа всех этих сил, владеющих современностью. Радиоголоса как незримые «икс-лучи», какими пронизано слабое существо человека. Об этих икс-лучах, о современном магизме вырвавшихся на свободу механических, технических сил писал в то же время Муратов в серии статей в «Современных записках» в 1924—1926 гг., находя его проявление в новом беспредметном искусстве, которым после фигуративной и предметной живописи европейских веков овладели «лишённые видимой предметной оболочки энергии»; в спокойной по видимости Европе начала XX века именно эта «идея сдвига видимости» в новой живописи (импрессионизм уже был началом этого

[16] Возрождение. Париж, 1927. 15 декабря.

сдвига), по Муратову, содержала предвестие катастрофы 1914 г. «Равновесие в психике Европы нарушено. В психике европейской живописи оно было нарушено раньше всего»[17].

Стихотворение Ходасевича завершается возгласом к европейскому человечеству, в котором не зря находили отзвук блоковского *О, если б знали, дети, вы / Холод и мрак грядущих дней*!

О, если бы вы знали сами,
Европы тёмные сыны,
Какими вы ещё лучами
Неощутимо пронзены!

Европы тёмные сыны — это новые персонажи лирики Ходасевича. В эмигрантской поэзии Ходасевича произошло удивительное явление, редкое у лирических поэтов, и его одного поставившее особняком среди старых поэтов в русском Париже (в отличие, скажем, от Георгия Иванова), — произошла почти полная смена темы. А именно: темы покинутого отечества, российские темы, даже в виде лирической памяти, почти ушли из его стихов, остались лишь наплывами из глубины сознания, как *соррентинские фотографии* (но ностальгической лирики недавнего петербургского прошлого, столь сильной у Г. Иванова, в новой поэзии Ходасевича вовсе нет), а европейская *чужая* реальность стала осознанной *близкой* темой — именно так, как *чужая* и *близкая* в то же время:

И, проникая в жизнь чужую,
Вдруг с отвращеньем узнаю
Отрубленную, неживую,
Ночную голову мою.
(«Берлинское», 1922).

И злость, и скорбь моя кипит,
И трость моя в чужой гранит
Неумолкаемо стучит.
(«Под землей», 1923).

Появился новый предмет внимания самого пристального, совсем необычный в прежней лирике Ходасевича, — что-то вроде

[17] *П. Муратов*. Ночные мысли. М., 2000. С. 79.

массового героя, но состоящего из отдельных лиц, — современное европейское человечество. В парижских своих статьях он резко говорил об этом человечестве как о «безбожной массе»[18]; в стихах пытался проникнуть в человеческие портреты отдельных лиц из массы — берлинской Mariechen за пивною стойкой, старика из жуткого стихотворения «Под землей», портного-солдата Джона Боттома, безрукого, идущего в синема с беременной женой. Все они — не просто мелкие персонажи обыденной жизни, а — *Европы тёмные сыны*. В статье «Умирание искусства» (1938) о книге Вейдле Ходасевич помянул «среднего европейца» нашего времени, хуже первобытного дикаря отчуждённого от искусства[19]. Этот персонаж, конечно, пришёл в статью Ходасевича от Константина Леонтьева, написавшего еще в 80-е годы XIX века историософский трактат под названием — «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения»[20]. Этот предсказанный в такой эсхатологической перспективе русским мыслителем персонаж вдруг после мировой войны оказался на авансцене равно и русской зарубежной, и европейской социальной и исторической мысли, и даже на авансцене поэзии Ходасевича.

В самом деле: удивительно совпадают Павел Муратов, когда рисует портрет «современного народного европейского человека» (а «народный человек» для Муратова — национальный органический человек, духовным состоянием которого в конечном счёте определяется и большое искусство) как современного дикаря в современном городе как в первобытном лесу[21], как «новую эмоциональную расу, новое варварство»[22], — и Ортега-и-Гассет, описывающий то же явление почти в таких же выражениях. Средний европеец наших дней, говорит Муратов, может вполне уже обойтись совсем без искусства, искусство ему заменяют кинематограф и спорт, а также такое им музыкальное соответствие, как новый танец, фокстрот. К кинематографу и Муратов, и Ходасевич, и Вейдле отнеслись сурово как к симптому «умирания искусства», «антиискусству», в том числе и к такому кино, как Чаплин: у Ходасевича безрукий *разинет рот пред иди-*

[18] *В. Ходасевич*. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1997. С. 448.

[19] Там же.

[20] *К. Леонтьев*. Восток, Россия и Славянство. М., 1996. С. 400—431.

[21] *П. Муратов*. Ночные мысли. С. 93.

[22] Там же. С. 104.

отствами Шарло. О родстве кино и спорта в их отношении к новому зрителю писал и ещё один русский в Париже — Николай Бахтин; писал как филолог-классик о совершенном отличии того культа спорта, что впервые во всей истории возник в XX веке после греческих олимпийских игр, от самих этих игр; отличие в том числе состояло в отсутствии у греков понятия *рекорда* как «мёртвой числовой абстракции» достижения[23]; «современный спорт управляется чисто постевропейской идеей рекорда», человек, в отличие от атлета-грека, «состязается не столько с равными себе, сколь с отвлечёнными категориями силы и времени», — писал в то же время Муратов[24]. Что до фокстрота, то стоит вспомнить описание Ходасевичем берлинских пьяных фокстротов Андрея Белого как символического жеста человека русской культуры в новой Европе, «символического попрания лучшего в самом себе»[25]. Всё это удивительно совпадает с описанием человека массы как «нового Адама» и просто варвара, дикаря, «поднимающегося из недр современного человечества» у Ортеги[26]. Варваризацией авансцены культурной и политической жизни Ортега объяснял и такое явление, как фашизм, и самую мировую войну, обнаружившую, что если «XIX веку, верившему в прогресс, многое казалось уже невозможным», то «теперь всё снова становится возможным»[27]. (В 1831 г. после июльской революции в Париже, произведшей в России грозное впечатление равно на Николая I и на Пушкина, Чаадаев писал Пушкину, что не верит в возможность большой войны, потому что «путь крови уже больше не путь провидения. Как бы ни были люди глупы, они не будут больше терзать друг друга как звери: последняя река крови пролилась, и источник её, слава Богу, иссяк»[28]. В 1914 г. люди именно стали терзать друг друга как звери: *Ослабли немцы наконец. Их били мы, как моль* — «Джон Боттом» у Ходасевича.)

Наблюдение этой варваризации современной жизни породило и русскую утопию «нового средневековья» по умозритель-

[23] Звено. 10 апр. 1927; *Н. М. Бахтин*. Из жизни идей. М., 1995. С. 133.

[24] *П. Муратов*. Ночные мысли. С. 84—85.

[25] *В. Ходасевич*. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 60.

[26] Вопросы философии. 1989. № 3. С. 150.

[27] Там же. С. 133.

[28] *Пушкин*. Т. 14. С. 227.

ной аналогии со старым средневековьем, образовавшимся на почве европейского варварства первых веков: идея Бердяева, но не только, — представлялась она и воображению Павла Муратова[29]. У Бердяева с этой идеей связано оптимистическое и даже патетическое истолкование современного кризиса — вплоть до таинственного предвидения, по той же аналогии, явления в неведомом будущем «Св. Франциска и Данте новой эпохи»[30].

Ходасевич своё погружение в «европейскую ночь» принял как поэтический долг по отношению к новой и, что существенно, *чужой* реальности, в которой он по судьбе очутился. Он принял медиумическую позицию к этому материалу и в конце концов отравился им. Экспрессия отвращения сильна в его европейских стихах. В книге о Державине он писал, что поэт должен дышать воздухом века и слушать музыку времени, пусть ему она и отвратительна[31]. И слушал: *Я полюбил железный скрежет / Какофонических миров*. С надрывом, с сарказмом, но *полюбил* — особой любовью художника, любовью медиумической. Некогда Флобер первым с мучительной остротой пережил эту новую для европейской эстетики задачу — необходимость вжиться и вчувствоваться в отталкивающую буржуазную современность, при человеческом отвращении к ней «полюбить» её художественно. Автор «Европейской ночи», придя в неё со стороны, шёл на подобный опыт, но в далеко продвинувшихся исторических обстоятельствах и на поприще не романного эпоса, а лирической поэзии. Лирика же с таким извращённым сплавом человеческого отвращения с художественной любовью мирится плохо. Поэт Ходасевич надорвался на этом пути и остановил свою поэтическую речь — «иссох» как поэт, по злому слову литературного недруга Георгия Иванова. Замечательно, что последнее и единственное стихотворение после почти десятилетнего поэтического молчания — предсмертное стихотворение о русском ямбе (*Не ямбом ли четырёхстопным...*, 1938), может быть, обещавшее возвращение к стихам, — было русским по теме и пафосу. Возвращение к русской теме случилось в этом единственном стихотворении, возвращение к поэзии не было суждено: Ходасевич умер за пару месяцев до начала второй мировой войны.

---

[29] *П. Муратов*. Ночные мысли. С. 104.
[30] Освальд Шпенглер и Закат Европы. С. 70.
[31] *В. Ходасевич*. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 371.

Русский взгляд на «европейскую ночь» имел своим верхним уровнем тему религиозную (в неодинаковой степени проступавшую — в наименьшей у Муратова, в наибольшей у Вейдле). Один из младших литераторов тогдашнего русского Парижа писал в воспоминаниях: «Мы с остатками упоения цитировали старого Блока с его мятежами, метелями и масками, восхищаясь пророчеством, а нового зарева над христианской Европой не разглядели вовремя»[32]. Ходасевич, надо сказать, разглядел это зарево — выше цитировались его стихи 1923 г. — и именно так, как зарево над *христианской Европой*. Этот традиционный эпитет Европы стал вообще точкой зрения, с какой зарубежным русским предстал её нынешний образ. У Ходасевича — уже не поэта, а прозаика — можно взять и прочитать подряд два его текста — самый ранний, с которым он в 1925 г. входил в парижскую литературу, — замечательный очерк «Помпейский ужас» — и одну из последних статей — «Умирание искусства» (1938) — отклик на книгу Вейдле того же названия.

Если поставить в связь два эти текста европейского Ходасевича, самый ранний и один из самых поздних, то связью этой будет словно воздвигнута историческая дуга, внутри которой и помещается история христианской Европы. «Помпейский ужас» — это ужас позднеримской античности, ужас петрониева «Сатирикона», выходом же из него и спасением помянуто в последних строках «готическое острие» христианства[33]; умирание же искусства и общекультурный кризис современности обоснованы, по книге Вейдле, истощением христианской почвы европейской культуры, иссяканием «религиозного кислорода»[34]. *Ещё* не христианская Европа, античные сумерки, и *уже* почти не она, сумерки современные — *пост-Европа*, подхватывал он словцо Муратова. Идея Муратова одновременно была искусствоведческой и общеисторической: общие выводы базировались на анализе световой и тональной живописи XVII—XIX веков как собственно европейской, выражавшей духовное единство Европы, и которой первый удар нанесли импрессионисты своим почти научным, логическим разложением явления света и растворением традиционной живописной формы, и этот сдвиг в живописной

[32] *В. Яновский*. Поля Елисейские: Книга памяти. Нью-Йорк, 1983. С. 9.
[33] *В. Ходасевич*. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 38—39.
[34] Там же. Т. 2. С. 444—448.

психике был, по Муратову, предвестием потрясения человеческой психики в катастрофе войны; 1914 годом и датируется наступление времени *пост-Европы*.

Наконец, самым развёрнутым подведением итогов русских высказываний на европейскую тему стала книга Владимира Вейдле в середине 30-х годов. Диагноз, поставленный в ней, тоже был искусствоведческим, перераставшим в общеисторический. Вейдле бросил взгляд — широкий взгляд — на изменения в нервной системе искусства, шедшие на его глазах полным ходом, причём по-разному как в Европе, так и в советской России; изменения, состоявшие в ослаблении *вымысла* как творящей силы и души искусства — и в его вытеснении *материалом* в виде разного рода документальных форм, репортажа, кинематографического принципа *монтажа*, переносимого в литературу. Одновременно и параллельно аналогичную длительную полемику (главным образом с Г. Адамовичем) вокруг понятия «человеческого документа», этого «обращения вспять творческого акта»[35], «противного самому естеству художника»[36], вёл в парижской критике Ходасевич. «Над вымыслом слезами обольюсь» — название первой главы книги Вейдле, и далее он слезами и обливается — над вымыслом, т. е. над его упадком в новой словесности. Власть вымысла в ней сменяется властью материала. Словесность перестаёт быть «изящной» — и это автор понимает и как наступившую неизбежность, и как роковую утрату. Но утрату не только «изящества» — Вейдле не эстет, а уже христианский искусствовед (в результате сближения в начале 30-х гг. с православным парижским философским кругом: с 1932 г. он преподаёт церковное искусство в Сергиевом Богословском институте), и ущерб вымысла он понимает как утрату той сердцевины, «души» искусства, которая отличает его как творящую деятельность по образу и подобию Первотворения. Процесс религиозного остывания шёл в новой Европе на протяжении последних столетий — но автор сосредоточен на результатах процесса в ближайшей современности, в послевоенной Европе, в мире уже «остывшем»[37], в том числе особенно на судьбе европейского романа, которая «всего отчетливей ставит вопрос о судьбе всякого вооб-

[35] Там же. С. 399.

[36] Возрождение. 1938, 14 октября.

[37] *В. В. Вейдле*. Умирание искусства. СПб., 1996. С. 83.

ще вымысла». Роман наших дней — «в состоянии острого перерождения не только внешних своих оболочек, но и самых тканей...»[38] — и тут самый сильный пример у автора книги «Умирание искусства» — это самое сильное в европейском романе — Пруст.

Отношение русских в Европе к явлению Пруста — это отдельный вопрос, весьма интересный. Отношение было разным[39], но с некоторой ведущей тенденцией. Много было восторга, но тенденция была сложной. Она — в высказываниях Муратова, Н. Бахтина (наиболее резких), наконец, наиболее ярко и сложно у Вейдле: «гениальная, пленительная, чудовищная книга»[40]. Гениальная — это понятно, об этом никто не спорил, но почему чудовищная? Вейдле объясняет: Пруст, воспитанный в традиции европейского романа, с ней порвал; он нанёс роману «тяжкий и решительный удар» (как до него импрессионисты нанесли удар по живописи); после него нельзя писать романы так, как их писали прежде[41]. Справедливо, но почему же с русской точки зрения это чудовищно? С точки зрения притом не каких-нибудь евразийцев, а их противников, тоже по-русски, по-своему патриотов Европы, таких русских европейцев, как Муратов и Вейдле? Почему признание «глубокой, настоящей новизны» романа Пруста сочетается у Муратова с выводом, что это «книга великого неверия»[42]? Вейдле был первым, кто ещё в советской России, в 1924 г., перед самой своей эмиграцией, восторженно написал о Прусте, закончив свою статью словами: «Мы прочли его книгу, но нам ещё предстоит пережить её»[43]. И вот через десять лет переживание Пруста уже в его городе, в русском Париже, привело к оценке более сложной и двойственной. Пруст предстал как парадоксальное «единичное чудо», своей уникальной единственностью лишь проявляющее и обнажающее известную общую тенденцию, которую Вейдле назвал, увы, «умиранием искусства»; и

[38] Там же. С. 13.

[39] Материал с высказываниями Б. Шлёцера, М. Алданова, М. Цветаевой, Г. Иванова, В. Набокова, И. Шмелёва, М. Цетлина, И. Бунина, Г. Газданова собран в недавней книге: Марсель Пруст в русской литературе. М., 2000.

[40] *В. В. Вейдле.* Умирание искусства. С. 30.

[41] Там же. С. 14.

[42] *П. Муратов.* Ночные мысли. С. 145—148.

[43] Марсель Пруст в русской литературе. С. 69.

Пруст предстал как его гениальный симптом. Пруст предстал разрушителем европейского романа и его творящей силы — вымысла; он предстал свидетельством вытеснения вымысла материалом, разрушительного давления психологического материала на форму — Вейдле так в конце концов истолковал его, как сам Пруст не хотел, чтобы его так понимали — как разросшиеся мемуары и нескончаемые психологические этюды, в которых растворена классическая реальность романа, и нет «ни одной страницы, в которой мир был бы наш общий или Божий...»[44] В недавней статье Александра Кушнера «Наш Пруст» автор задаётся вопросом о причинах слабого интереса «к небывалой прозе» таких творцов в советской России, как Андрей Белый, Кузмин, Ахматова, Мандельштам, Пастернак. «Объяснить это, думаю, нетрудно: никогда ещё русская жизнь так не отдалялась от общечеловеческой»[45]. Но вот и близкие к «общечеловеческой» жизни русские в тогдашней Европе посмотрели на «небывалую прозу» критически и отнеслись к ней как к гениальной измене чему-то им дорогому в традиционном европейском искусстве. Но это отдельная интересная тема.

Никто из русских критиков Пруста при этом не сомневался в его значении. В близком будущем получит своё художественное оправдание кинематограф, ставший великим искусством века; и проблема документальной литературы окажется богаче её анализов в книге Вейдле. Русские прогнозы не вполне подтверждались; русская точка зрения на европейскую культурную сцену между двумя большими войнами была классической и в этом качестве — на фоне модернистской окраски, которую принимала эта сцена всё более интенсивно, — архаической, консервативной во всяком случае. Вряд ли сегодня, однако, она представляет лишь исторический интерес; перед лицом итогов художественной истории века она, кажется, сохраняет свою существенность.

2000

---

[44] *В. В. Вейдле.* Умирание искусства. С. 17, 31.

[45] Новый мир. 2001. № 8. С. 172.

Об одном стихотворении Ходасевича

Стихотворение «Автомобиль» возникло в поворотном как в истории страны, так и на пути поэта Ходасевича, 1921 году. В начале этого года два поэта — Блок и за ним Ходасевич — в двух речах о Пушкине озвучили свой безотрадно-суровый взгляд на наступивший новый порядок вещей. Блок после этого сразу умер, Ходасевич в следующем, 22-м году навсегда покинул Россию. «Автомобиль» вошёл в его четвёртую книгу стихов — «Тяжёлая Лира», — появившуюся, когда автора здесь уже не было.

«Автомобиль» — стихотворение петербургское. Место лирического действия — угол Фонтанки и Невского («Перед тем куда-то ходил ночью по Фонтанке. Это — угол Фонтанки и Невского»: прозаический автокомментарий поэта: 1, 516[1]), время действия — зимняя петербургская ночь (2—5 декабря 1921 — датировка стихотворения). Если же сделать обратный перевод с прозаического комментария поэта на родной ему язык поэтический, можно, наверное, определить лирический хронотоп (время-место) стихотворения как *гробовую российскую тьму 1921 года*. Стихотворением «Петербург» (1925) Ходасевич несколько лет спустя будет закрывать предыдущую книгу-эпоху своей поэзии и откроет новую, эмигрантскую, европейскую («Европейская ночь»).

...А мне тогда в тьме гробовой, российской
Являлась вестница в цветах,
И лад открылся музыкийский
Мне в сногсшибательных ветрах.

---

[1] Отсылки к текстам Ходасевича — по изд.: *В. Ходасевич*. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1—4. М.: Согласие, 1996—1997.

И я безумел от видений,
Когда чрез ледяной канал,
Скользя с обломанных ступеней,
Треску зловонную таскал.

Музикийский лад в сногсшибательных ветрах — это блоковский мотив января 1918-го («музыка революции» в ветрах поэмы «Двенадцать»). Ходасевич писал тогда же: «Дайте вот только перемолоться муке. Верю и знаю, что нынешняя лихорадка России на пользу» (Б. Садовскому 15 декабря 1917: 4, 409). В двух пушкинских речах 1921-го оба поэта будут уже подводить итог тому, как и куда перемололась мука.

В «Автомобиле» тоже играют блоковские мотивы — но иные, и работают они на новый итог («новый мир») поэтический. Но безумеет от видений поэт по-прежнему — само же видение новое. В хронологически соседнем стихотворении того же года («*На тускнеющие шпили, На верхи автомобилей...*»: 24 октября 1921) он рассказывал о повороте образа мира как об итоге года (автомобили, заметим, в качестве современного знака и здесь присутствуют):

Это сам я в год минувший,
В Божьи бездны соскользнувший,
Пересоздал навсегда
Мир, державшийся года.

И вот в этом мире новом,
Напряжённом и суровом...

Этот лирический сюжет напряжённого и сурового пересоздания образа мира продолжается и находит сюжетные символы в «Автомобиле».

Воспоминание Осипа Мандельштама о «суровой и прекрасной зиме 20—21 года» (которую он пережил вместе с соседом Ходасевичем в петроградском Доме искусств) настолько близко в деталях лирическому ландшафту стихотворения Ходасевича, что может показаться навеянным этим стихотворением; мандельштамовской биографией, очевидно, это не подтверждается[2], —

[2] Очерк Мандельштама «Шуба», в котором встречается это воспоминание, был напечатан в Ростове 1 февраля 1922 г.; от Петрограда и Хо-

но тем выразительнее такое сближение в переживании исторического часа у двух поэтов:

«Я любил этот Невский, пустой и чёрный, как бочка, оживляемый только глазастыми автомобилями и редкими, редкими прохожими, взятыми на учёт ночной пустыней. Тогда у Петербурга оставалась одна голова, одни нервы»[3].

Непосредственно перед этими строчками — что кажется не совсем случайным — и вспоминается Мандельштаму сосед по «Диску» Ходасевич, с его стихами, «неожиданными и звонкими, как девический смех в морозную ночь». В морозную ночь!

Читаем стихотворение:

Бредём в молчании суровом.
Сырая ночь, пустая мгла.
И вдруг — с каким певучим зовом —
Автомобиль из-за угла.

Он чёрным лаком отливает,
Сияя гранями стекла,
Он в сумрак ночи простирает
Два белых ангельских крыла.

И стали здания похожи
На праздничные стены зал,
И близко возле нас прохожий
Сквозь эти крылья пробежал.

Редкие прохожие, «взятые на учёт ночной пустыней», и глазастый автомобиль; но только глаза превратились в крылья, к чему поэт впридачу к реальному комментарию («угол Фонтанки и Невского») дал комментарий мифологический: «Крылья — эскиз (акварель) Иванова “Благовещенье” (Румянц. музей)» (1, 516).

Пушкинскими февральскими чтениями 1921 года имя Ходасевича связалось с именем Блока. Затем в парижской эмиграции стали ещё настойчивее связывать два эти имени поэтически. Начала законодательная пара — Мережковский и З. Гиппиус: «Ка-

---

дасевича в декабре 1921 — январе 1922 г. Мандельштам был далеко, стихотворение же Ходасевича не было ещё напечатано, и Мандельштам не мог ещё его прочитать.

[3] *О. Мандельштам.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 274.

жется, после Александра Блока, никто не говорил таких вещих слов о русской революции, как Ходасевич»[4]. Такое провозглашение прозвучало по случаю появления итоговой поэтической книги — парижского «Собрания стихов» 1927 г., объединившего сумму его сильнейшей поэзии. «Да, в России, после Блока, Ходасевич наш поэт» — Владимир Вейдле дал и связал две основные формулы — «после Блока» и «наш поэт»[5]. Однако тут же, в соседних строках, назвал его «бескрылым гением» и роль его как местоблюстителя Блока утверждал с осторожностью, говоря о стихах, «способных сделаться тем, чем сделались в своё время для нас стихи Блока, чем стали *или должны были стать* с тех пор стихи Ходасевича»[6]. В ответ Георгий Иванов, другой претендент на роль «нашего поэта» эмиграции, выдал скандальную статью «В защиту Ходасевича» — в защиту от непосильного для этого «второстепенного поэта» сближения с поэтом «Божьей милостью» Блоком[7]. Но репутация продолжала существовать, непрочная и колеблющаяся, постоянно подвергаемая сомнению, и сохранилось воспоминание (редактора парижского «Возрождения» Ю. Семёнова) о том, как в 1937 г. в Риме Вячеслав Иванов на вопрос Мережковского: «А кто, по-вашему, у нас теперь после Блока подлинный русский поэт, просто поэт?» — ответил: «Ходасевич»[8].

В критических разговорах о Ходасевиче всегда шла речь о его традиционализме и «классицизме». В то же самое время чуткие критики признавали его поэтом не просто современным, но современнейшим — «самым глубоким современником наших по-

[4] *Д. Мережковский.* Захолустье // Возрождение. Париж, 1928. № 968, 26 января.

[5] *В. Вейдле.* Поэзия Ходасевича // Современные записки. Кн. XXXIV. 1928. С. 468. Цит. по: Русская литература. 1989. № 2. С. 160.

[6] Русская литература. 1989. № 2. С. 148.

[7] «Но можно быть первоклассным мастером и остаться второстепенным поэтом. Недостаточно ума, вкуса, уменья, чтобы стихи стали той поэзией, которая хоть и расплывчато, но хорошо всё-таки зовётся поэзией "Божьей милостью" ⟨...⟩ Ходасевич не заменит нам Блока, "нашим" поэтом не станет» (*Г. Иванов.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М.: Согласие, 1994. С. 511—515). Статья Иванова с прямыми реакциями на выступления Мережковского, Гиппиус, Вейдле, появилась в парижских «Последних Новостях», 1927, № 2542.

[8] Возрождение. 1939. 16 июня.

следних десяти лет» (Вейдле)[9]; отмерим эти десять лет от статьи Вейдле 1928 г., чтобы представить себе, в каких исторических рамках формировалось это качество современности поэзии Ходасевича. Как отчеканит Вейдле в той же статье, «Ходасевич как поэт выношен войною и рождён в дни революции»[10].

Последних десяти лет... Зинаида Гиппиус ещё точнее, ближе, острее считала время, когда писала о поэте, «принадлежащем нашему часу; и даже, главным образом, узкой и тайной остроте этого часа»[11]. Сам Ходасевич мерил свою поэзию более крупной категорией *века* — подобно таким поэтам прошлого, как Баратынский и Тютчев, а из современников Ходасевича — Мандельштам. В поэзию этих творцов *век* входит на правах особого рода лица, героя, в соизмеримый контакт с которым вступает поэт. *Век* — это мера той большой, исторической современности, до выражения которой вырастает поэт.

Ходасевич, «поэт-потомок» (титул, каким его наградил один из критиков, Ю. Айхенвальд[12]), чувствовал себя заброшенным «в новый век» и говорил об этом в одном из поздних стихотворений («Скала», 1927):

Быть можетъ, умеръ я, быть можетъ, —
Заброшенъ в новый векъ...

Об этой заброшенности в иное и ещё неизвестное, неклассическое состояние мира и вещает «Автомобиль» Ходасевича. И в размышлении З. Гиппиус о «нашем поэте» это стихотворение — в центре внимания. В центре оно и её сопоставления Ходасевича с Блоком.

Гиппиус в той же статье приводит слова не названного ею собеседника, говорившего: «По Ходасевичу, как по секундной стрелке, можно видеть движение времени — от Блока вперёд. Блок уже не современен; Блок ездит ещё по железной дороге; у Ходасевича и автомобили и те крылатые; даже крылья у них — разве не важно? — у одних белые, у других чёрные».

[9] Русская литература. 1989. № 2. С. 148.
[10] Там же. С. 160.
[11] *З. Гиппиус.* «Знак». О Владиславе Ходасевиче // Возрождение. 1927. № 926. 15 декабря.
[12] Руль (Берлин). 1923. № 646. 14 (1) января.

Это впечатление очень неточно в деталях и проницательно в то же время. Неточно то, что Блок ещё ездит по железной дороге, потому что «Автомобиль» Ходасевича отправлялся прямо от блоковских «моторов», как и его стихотворение «Авиатору» (1914) отправлялось от блоковских авиастихотворений. Объём и размах блоковского синтеза напластований истории и современности сказывался и в том, что Блок «ездит» и по железной дороге, и на тройке звонкой, у него, задыхаясь, летит рысак, и он следит стальную птицу в небе и видит-слышит, как брызжет в ночь огнями автомобиль и поёт его рожок; и всё это разнообразие разновременных и разнокультурных путей и средств передвижения также входит в то, что Мандельштам назвал «исторической поэтикой Блока»[13].

... Как пропел мне сиреной влюблённой
Тот, сквозь ночь пролетевший мотор.
(«С мирным счастьем покончены счеты...», 1910)

Пролетает, брызнув в ночь огнями,
Чёрный, тихий, как сова, мотор...
(«Шаги командора», 1910—1912)

«Вот из такого, промелькнувшего когда-то, мотора вышли “Шаги командора”», — сообщал Блок[14]. Новое рождение старого мифа вышло из столь современного впечатления.

Из подобного впечатления, по рассказу поэта, вышел и «Автомобиль» Ходасевича. Как вышел также он, что явствует из сопоставления текстов, из блоковских моторов, чьи признаки он наследует — их признаки и их мистику: автомобиль Ходасевича также певуч и *в сумрак ночи простирает* свои огни. Однако и в самом деле автомобиль пробегает у Ходасевича в каком-то другом состоянии мира, в «новом веке», в другой современности. И собеседник З. Гиппиус, ею не названный, это почувствовал. Это новое состояние мира, сильно продвинувшееся в направлении тех пророчеств о будущем, что звучат у Блока, и недаром судьбу Ходасевича оформляли высказывавшиеся о ней словами этих блоковских пророчеств. «Фигура Ходасевича появилась передо

---

[13] *О. Мандельштам.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 190.
[14] *А. Блок.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 520.

мною ⟨...⟩ как бы целиком вписанная в холод и мрак грядущих дней». Так вспоминала Нина Берберова первое впечатление[15], а Владимир Набоков переиначивал применительно к наступившей реальности, в посмертной статье о поэте видя его «сквозь холод и мрак наставших дней»[16].

Насколько принадлежало именно этому часу истории и тайной его остроте, по З. Гиппиус, исходное впечатление «Автомобиля» — об этом и говорит нам выше приведённое воспоминание Мандельштама о зимнем Невском 20—21 года. И блоковская мифологическая поэтика в стихотворении Ходасевича здесь на месте. Узкая и тайная острота часа была ведома им обоим. И Ходасевич тоже был способен к вещему прозрению — «Автомобиль» тому свидетельством.

И я безумел от видений... На углу Фонтанки и Невского Ходасевича посетило видение чёрного благовещенья. Но ведь вначале, кажется, белого: *Два белых ангельских крыла.* В румянцевских акварелях Александра Иванова (не только в «Благовещении», но, например, и в «Сне Иосифа») крылья ангела белые и насквозь прозрачные (как сквозит и сама фигура ангела), чему подобны и крылья глазастого автомобиля, *сквозь* которые пробежал прохожий.

Да, но только это явление *ночного* глазастого автомобиля в первых четверостишиях — это ещё не само видение; оно без труда поддаётся простой расшифровке, и два белых крыла здесь ещё возникают в порядке сравнения. Настоящее видение — второе, *дневное* явление того же автомобиля как двойника-антипода с чёрными крыльями. Этот чёрный ангел несёт неблагую весть и сеет опустошение в мире и в человеке.

А свет мелькнул и замаячил,
Колебля дождевую пыль...
Но слушай: мне являться начал
Другой, другой автомобиль...

Он пробегает в ясном свете,
Он пробегает белым днём,

---

[15] *Н. Берберова.* Курсив мой: Автобиография. М., 1996. С. 165.

[16] *В. Набоков.* Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 400.

И два крыла на нём, как эти,
Но крылья чёрные на нём.

И всё, что только попадает
Под чёрный сноп его лучей,
Невозвратимо исчезает
Из утлой памяти моей.

Я забываю, я теряю
Психею светлую мою,
Слепые руки простираю
И ничего не узнаю:

Двоеточие вводит в завершающее четверостишие как в чёрное откровение, к которому вёл сюжет, — вёл как к его целевой причине.

В той статье о поэзии Ходасевича Вейдле сетовал на слишком сквозную её осознанность, на чувствуемый вольный или невольный запрет на «поэтическое безумие» и писал, что она не станет менее правдивой, если ей будет позволено чаще «сходить с ума» — «сходить с *его* ума и входить в *её* безумие» — так он уточнял, добавляя: «Есть у Ходасевича стихи, более иррационально задуманные и построенные, чем другие, и всегда, как обе “Баллады” и “Автомобиль”, они принадлежат к лучшим его стихам»[17]. В «Автомобиле» понятие иррационального может быть отнесено к тому ассоциативному ходу, обладающему неотразимой убедительностью, но не очень прозрачному для рационального объяснения, каким видение автомобиля-ангела с крыльями-фарами, проливающего на мир белые и чёрные лучи, приводит к завершающей метафоре, заключающей в себе вещее прозрение мировых перемен, соизмеримое с блоковскими прозрениями.

Здесь мир стоял, простой и целый,
Но с той поры, как ездит т о т ,
В душе и в мире есть пробелы,
Как бы от пролитых кислот.

Каким ходом мы пришли от ночного автомобиля к пролитым кислотам? Может быть, эти выжженные пробелы в мире, душе и

[17] Русская литература. 1989. № 2. С. 159.

памяти — это ассоциация-негатив тех световых пятен, какие выхватывают фары ночного автомобиля из тьмы, — и, значит, чёрный сноп лучей «другого автомобиля» выжигает в мире подобные, но обратные пятна-негативы — пробелы, как бы от пролитых кислот? Может быть — и похоже, что это так, что неявная логика хода ассоциаций именно такова. Несомненно одно — неотразимая убедительность ядовитой метафоры как вывода из сюжета стихотворения. Этот вывод — метафора века, с амплитудой необозримой: образ опустошения, вытравления, под который человек XX века может подставить многие ядовитые процессы века, от газовых отравлений в только что тогда отгремевшей европейской войне до нынешних экологических разорений; самый же ядовитый из этих процессов — пролитые кислоты на «утлой памяти», исторической памяти нашей. Вот поистине образ «поэзии наших дней» — если вспомнить название, какое Андрей Белый дал своей первой статье о Ходасевиче и каким он сочетал современное и классическое в лике этого поэта — «Рембрандтова правда в поэзии наших дней»[18]. Образ «поэзии наших дней» — и, пожалуй, её «Рембрандтова правда».

Эта метафора, взятая из химического и технического обихода, как метафора состояния мира, века — это ведь уже какая-то неизвестная поэтика, новый язык поэзии, это уже не то, что вечный мотив души-Психеи, который так развил Ходасевич в «Тяжёлой Лире» и за которым слои традиции — сквозь символистское двоемирие к тютчевскому *как бы двойному бытию* с углублением до платоновского «Федра» (см. 1, 515). В новой современности сам вечный мотив претерпевает тяжкую деформацию. В соседней «Элегии», за несколько дней до того (20—22 ноября 1921 г.), он ещё играет традиционно, привычно: душа поэта *взыграла*, она *глядит бесстрашными очами в тысячелетия свои*, *летит широкими крылами в огнекрылатые рои*, в то время и независимо от того, как его жалкая фигурка *бредёт в ничтожестве своём*. В «Автомобиле» тоже — *бредём*, но словно бы и душа бредёт и терпит то же — главное действие чёрного ангела то, что поэт теряет свою Психею, теряет всё, теряет себя: *Я забываю, я теряю Психею светлую мою*.... Душа-Психея не спасает, она вместе с миром претерпевает: роковые пробелы в итоге — равно и вместе *в душе и в мире*.

[18] Записки мечтателей (Петербург). 1922. № 5.

Этот итог как итог поэтический — куда острее, прямее и ближе «поэзия наших дней» — образ, которому нет традиции, «мир, которого для классицизма нет»[19]. Из прямых предшественников — у Иннокентия Анненского встречаются «пятна» подобных, так сказать, ядовитых химических средств выражения страдания — например, «тоски припоминания» (1904):

Мне всегда открывается та же
Залитая чернилом страница.
Я уйду от людей, но куда же,
От ночей мне куда схорониться?

Все живые так стали далёки,
Всё небытное стало так внятно,
И слились позабытые строки
До зари в мутно-чёрные пятна.

Сама по себе душа-Психея в стихах Ходасевича той же осени 21-го года приобретает жгуче-химические, разъедающие черты и свойства, как в знаменитой «Пробочке»[20]: душа не крылатая, а ядовитая. Вячеслав Иванов по прочтении «Тяжёлой Лиры» писал её автору (12 января 1925) о выполняемом им в поэзии «паскалевском задании», определяя его как «синтез de l'Ange et de la charogne как изображение человека»[21]. Этот «дуализм лирического пафоса» (как названо это в том же письме Иванова) в стихотворении о двух автомобилях-ангелах даёт картину новой современности, картину, наследующую, но и сдвигающую, «паскалевское задание» и бодлеровский синтез. То же — *в душе и в мире*, «изображение человека» и картина мира. Лирический дуализм, паскалевское задание и бодлеровский синтез приобретают признаки и атрибуты новой технической современности. В более позднем стихотворении, уже написанном в «европейской ночи» (в феврале 1923) и обращённом к европейскому человечеству, развивается эта технически-апокалиптическая поэтика. Стихотворение — о демонизме скрытых сил, движущих современностью, и о её пронизанности разного рода незримыми «икс-луча-

---

[19] Русская литература. 1989. № 2. С. 158.

[20] *Пробочка над крепким йодом! / Как ты скоро перетлела! / Так вот и душа незримо / Жжёт и разъедает тело* (17 сентября 1921 г.).

[21] Новый журнал. 1960. № 62. С. 287.

ми», как пронизано существо человека и мозг его разъят сквозь него проходящими радиоголосами:

Встаю расслабленный с постели.
Не с Богом бился я в ночи...

В нынешней европейской ночи, в отличие от той библейской; эта отрицательная отсылка к вечному прообразу (как и скрытая, отрицательная также, отсылка к Благовещенью в петербургском «Автомобиле») ориентирует сегодняшнее лирическое событие на карте большой истории. В том-то и дело, что не с Богом бился, а слушал радио. Вновь и здесь вспомнишь слово Гиппиус об узкой и тайной остроте нашего часа, доступной этому поэту. От «часа» он восходит к «веку»: стихотворение завершается возгласом к европейскому человечеству, в котором не зря исследователь находит отзвук блоковского *О, если б знали, дети, вы...*[22], потому что здесь, в европейском цикле, пришёл срок Ходасевичу запечатлеть «холод и мрак наставших дней» (и этот путь поэта был если не начат, то ощутимо оформлен чертами новой поэтики в «Автомобиле»):

О, если бы вы знали сами,
Европы тёмные сыны,
Какими вы ещё лучами
Неощутимо пронзены!

За семь лет до стихотворения «Автомобиль», в самый канун европейской войны и прихода *настоящего двадцатого века*, Ходасевич писал в статье «Игорь Северянин и футуризм» (апрель — май 1914) о том, что автомобили и аэропланы в стихах Северянина — это знаки «дурной современности», «такие же внешние, несущественные признаки нашего века, как фижмы и парики — века XVIII»; только в глазах кондитеров на конфетных коробках, продолжал Ходасевич, «XVIII век есть век париков и фижм. Для поэтов он — век революции» (1, 437). Теперь и в поэзию Ходасевича тоже въехал автомобиль, высвечивая своими огнями реальность нового века, который тоже — век революции.

---

[22] *Ю. И. Левин.* Заметки о поэзии Вл. Ходасевича // Wiener slavistischer Almanach. 1986. Bd. 17. S. 60.

Завершающее четверостишие «Автомобиля» — это смена прежнего образа мира новым и небывалым. *Здесь мир стоял, простой и целый...* Это только что здесь стоял классический мир, и вот его нет, в образе мира зияют пробелы, выжженные пустоты, чёрные дыры в образе мира, и поэзия ищет свой язык выражения этих фундаментальных нарушений и деформаций в картине мира. Время снова вышло из суставов, и стих Ходасевича принимает в себя его вывих. *Вывихивая каждую строку* — так он вспоминал свой стих как раз эпохи «Тяжёлой Лиры».

Но вот по свежему следу этой книги Юрий Тынянов в боевой статье «Промежуток» (1924) заявил о своей сознательной недооценке Ходасевича как современного поэта. «В стих, "завещанный веками", плохо укладываются сегодняшние смыслы»[23]. Между тем Тынянов этим тезисом очень точно формулировал, хотя и отрицательным образом, проблему и цель Ходасевича. В *стих, завещанный веками*[24], уложить сегодняшние смыслы — по этому острию он ходил. «Уложить» те смыслы, которым он глядел всё более прямо в лицо, но не хотел им подчиниться как поэт. «Его стих нейтрализуется стиховой культурой XIX века», — заключал Тынянов. Не замеченный Тыняновым «Автомобиль» мог быть ответом ему поэта — мог быть ответом и подтверждением тыняновского же замечания тут же рядом, отнесённого также им к Ходасевичу; «Я говорю не о новом метре самом по себе. Метр может быть нов, а стих стар. Я говорю о той новизне взаимодействия всех сторон стиха, которая рождает новый стиховой смысл».

О Ходасевиче критик мог бы сказать, напротив, что метр может быть стар, а стих нов. Таков ямб Ходасевича, ставший у него не только размером — мироощущением (замечание В. Б. Микушевича в устном выступлении конца 1980-х гг.). Ямб не нейтрализует, по Тынянову, «сегодняшние смыслы» — он призван над ними возобладать. Он как старый метр принимает в себя новый исторический материал и порождает в «Автомобиле» внутри себя ту самую «новизну взаимодействия всех сторон стиха», которой

---

[23] *Ю. Н. Тынянов.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 173. Дальнейшие цитаты из статьи «Промежуток» — с той же страницы.

[24] Цитатная отсылка Тынянова к стихотворению Ходасевича «Не матерью, но тульскою крестьянкой...», писавшемуся им с 1917 до 1922 г.

хочет Тынянов. Он не нейтрализует те современные изломы и деформации переломившейся истории, какими зияет завершающее четверостишие «Автомобиля», но обостряет их энергией преодоления — преодоления современности ямбом, какое — преодоление — было главным пунктом эстетики Ходасевича. *Как бы от пролитых кислот* — прослушаем эту строку, ведь стих почти гротескный от этого применения тютчевского *как бы* как знака высокой старинной поэтики к химической и технической метафоре века. Словно какой-то юродивый контрапункт поэтики Ходасевича, его современности и его классицизма. Но так рождается самый чистый и самый сильный Ходасевич — здесь, в заключительных строках петербургского стихотворения 1921 г.

В ранних статьях Ходасевич-критик отмечал дурную современность Игоря Северянина и одновременно — отношение к классической традиции как к «надёжной крепости», в которой можно отсидеться от современности, у своего друга Бориса Садовского. Оба эти случая он для себя отклонял. «Но многие чувства современного человека требуют и современных способов выражения», — писал он по поводу Садовского (1, 417). По этой части современных способов выражения чувств современного человека этот «поэт-потомок» или даже поэт-реставратор, как его называли тоже, открывал своё единственное в окружавшей его поэзии.

Есть вещи у Ходасевича, и впрямь не укладывающиеся ни во что, «завещанное веками». «Автомобиля» Тынянов у Ходасевича не заметил, миниатюру «*Перешагни, перескочи...*» заметил и в той же статье «Промежуток» интересно писал о ней, что это «почти розановская записка, с бормочущими домашними рифмами, неожиданно короткая — как бы внезапное вторжение записной книжки в классную комнату высокой лирики». А недавно В. Б. Микушевич в упомянутом выступлении сказал об этом стихотворении, что оно написано современником «Чёрного квадрата». Две столь далёкие, даже полярные, ассоциации, но обе с ультраявлениями самого острого современного искусства XX века. В чём смелая новизна этой стиховой вещи, как сказал бы Тынянов? В том перебое, срыве на середине (чуть сдвинутой), на пятом стихе, какой — перебой — и составляет всю её соль. Но в чём этот срыв, его экзистенциальное наполнение, внутренний драматизм? Подход Тынянова игнорирует это внутреннее на-

полнение, игнорирует как бы текст этой «розановской записки», её смысловой состав — отсюда досадная недостаточность остроумной тыняновской характеристики. И отсюда его заключение, что это стихотворение Ходасевича «выпадает из его канона». Но тема стихотворения — главная тема всего Ходасевича — порыв и прорыв, и центральное ударное слово в тексте стихотворения — *Но вырвись...* И сюжетная драма стихотворения — во внезапном, шоковом превращении стремительно нарастающего порыва в розановскую записку, в *срыве порыва* (переходящего уже как будто в полёт), что составляет интимную тему лирики Ходасевича. В то же время розановская записка не устраняет порыва, но только ставит его в безвыходно-перебойное отношение к условиям человеческого существования.

Да, «*Перешагни, перескочи...*» — ни на что не похожее стихотворение и в поэзии Ходасевича, и во всей русской лирике. Стихотворение «бескрылого гения» (как и «Автомобиль», с его сильным мотивом крыльев, но отчуждённых от поэта, и их неблагой крылатости). Есть такие стихотворения-уникумы (таков, например, «Недоносок» у Боратынского — и ведь тоже об ограниченной крылатости и о срыве полёта). Только никак не отступление это от ходасевичева «канона» (если такой за ним признать), а скорее его острый максимум, радикальное проявление его тематики и его поэтики. Стихотворение, собственно, на вечную лирическую тему, но воспринимаемое и переживаемое как повышенно современное: «чувства современного человека» здесь нашли в своём роде единственные «современные способы выражения».

Есть у поэта и автоописание, авторисунок, автопортрет подобных способов выражения и своей поэтики:

Трепещущим, колючим током
С раздвоенного острия
Бежит — и на листе широком
Отображаюсь... нет, не я:

Лишь угловатая кривая,
Минутный профиль тех высот,
Где, восходя и ниспадая,
Мой дух страдает и живёт.

(«Вдруг из-за туч озолотило...», январь 1923)

Разные интимные признаки собраны в это автоописание — и все не отвечают репутации традиционалиста, едва ли не архаиста; скорее они отвечают той декларации, что будет им произнесена два месяца спустя (в марте того же 23-го) — о том, что *дрожь, побежавшая по коже* ему дороже *всех гармонических красот*. Но признаки собираются в целостный образ поэта, автопортрет — и вот на месте его оказывается геометрическая кривая, чертёж, диаграмма. *Нет, не я: лишь угловатая кривая* — какие тут гармонические красоты? Геометрический «профиль», графическая черта, кривая, притом угловатая, на месте «я», на месте лица поэта. Лирический образ, которого «для классицизма нет» (ещё раз вспомним характеристики Вейдле). И разве не прямо это авточертёж лирического движения в «*Перешагни, перескочи...*»? И тут же рядом новая реминисценция из «Недоноска» (вспомним оттуда: *И едва до облаков / Возлетев, паду, слабея*).

Нет, не я: лишь угловатая кривая... Да, современник «Чёрного квадрата» мог так представить своё поэтическое лицо.

Если не забывать о нашем «Автомобиле» как о событии на пути поэзии Ходасевича, надо, в заключение над ним рефлексии, вернуться к тезису Вейдле о чрезмерной рациональности этой поэзии и о положенном ей запрете на «поэтическое безумие». «Автомобиль», мы помним, представлялся Вейдле более иррационально задуманным и построенным исключением на этом общем рациональном фоне. Заинтересовавшую Тынянова миниатюру он тоже, конечно, мог бы причислить к таким исключениям. Но мы вернёмся к «Автомобилю» как значительному поэтическому событию и припомним, что тема безумия в связи с поэзией Ходасевича ещё до Вейдле занимала Андрея Белого. В связи с поэзией Ходасевича и с припоминанием, конечно, из Боратынского. Во второй статье Белого о Ходасевиче (о «Тяжёлой Лире»), видно, недаром ему навязчиво (дважды) приходит на память одна строка из Боратынского (из «Последней смерти», 1827): «Тяжёлая участь у русских поэтов: пройтись по местам, где “безумие граничит с разуменьем”, чтоб восчувствовать муки рождения Логоса в бедной Психее»[25]. В «Автомобиле» поэт проходит также по этим местам. Но Белый помнит неточно: у Боратынского сказано об особенном «бытии», которым в человеке *С безумием граничит разуменье*. Различие немалое: что с чем грани-

[25] Современные записки. Т. XV (1923). С. 375.

чит, кто действующий субъект на этой границе — разуменье или безумие? В «Автомобиле» поэт на границе: он забывает, теряет свою Психею, простирает слепые руки и ничего не узнаёт. Двоеточие, заключающее предпоследнее четверостишие, открывает границу, но разуменье не переходит её. Поэт теряет Психею, но Логос при нём и в завершающем четверостишии с рациональной твёрдостью и отчётливостью отмечает собственные «пробелы» (*в душе и в мире*: он, Логос, трезво фиксирует происходящее с утраченной им Психеей) и чертит контур нового, деформированного, сдвинутого, вышедшего из суставов, потерявшего простоту и целость, зияющего чёрными дырами состояния мира.

1990, 2006

А мы, Леонтьева и Тютчева...
Об одном стихотворении Георгия Иванова

Тане Носковой

Это стихотворение заинтересовало меня когда-то присутствием в его тексте имени Константина Леонтьева. Я занимался Леонтьевым и кое-что о нём написал, это знала одна читательница, заметившая стихотворение в потоке эмигрантских публикаций в наших журналах в конце 1980-х годов и указавшая мне на него, — за что благодарность ей я хочу передать посвящением к этому этюду. Имени Леонтьева в поэзии я никогда не встречал — и встретить его у такого чистого лирика, как Георгий Иванов, было и удивительно и загадочно.

Историческое имя в лирическом стихотворении это редкость в принципе, в ультралирическом творчестве Георгия Иванова это минимум нескольких знаковых, едва ли не прямо дежурных для русского поэта имён — Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Анненский, Блок, Гумилёв, Ахматова; вот ещё и Тургенев. Классические имена ведут себя у поэта классическим образом. Лермонтов выходит один на дорогу, Тургенев грустит в усадьбе.

Там грустил Тургенев...
И ему казалась
Жизнь стихотвореньем, музыкой, пастелью,
Где, не грея, светит мировая слава,
Где ещё не скоро сменится метелью
Золотая осень крепостного права[1].

---

[1] *Г. Иванов*. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Согласие, 1994. С. 434. — Далее ссылки на стихотворные тексты поэта приводятся по этому тому с указанием лишь страницы.

Поэту Георгию Иванову случалось в знаменитых стихах 1930 г., которые стали его визитной карточкой, нигилистически бравировать отрицанием не одной истории, но последних ценностей, отрицанием *всего*: *Хорошо, что нет Царя. / Хорошо, что нет России. / Хорошо, что Бога нет. / Только жёлтая заря, / Только звёзды ледяные, / Только миллионы лет*[2]. Читали эти стихи и «наоборот» — как тоску от того, что этого нет, или если этого нет. Юрий Иваск по случаю этого стихотворения ввёл такое слово: «Это те наобороты, которые я нашёл в поэзии Георгия Иванова»[3].

Только миллионы лет — ледяная вечность, какая история? Но поэт Георгий Иванов историю замечал, особенно свою недавнюю, свою петербургскую: *Чёрная кровь из открытых жил — / И ангел, как птица, крылья сложил... / Это было на слабом, весеннем льду / В девятьсот двадцатом году*[4]. И он же мог иногда быть мастером исторических формул. *Золотая осень крепостного права.* Что это как не ёмкая и красивая историческая характеристика целой культурной эпохи, — формула, обнимающая «Записки охотника», «Обломова», «Детство», «Отрочество» и «Юность»?

Однако Леонтьев — имя совсем не классическое и уж никак не дежурное, вызывающее и обязывающее. Как оно в такой интенсивный и неширокий лирический мир залетело? Немотивированно как будто бы залетело, бросив, однако, свет не только на это странное стихотворение, но и на весь лирический мир поэта. Имя Леонтьева вызывает темы большой истории, и вот они в поэзии Иванова единственный, кажется, раз встают в таком развороте.

---

[2] С. 276.

[3] Новый журнал. Кн. 184—185. Нью-Йорк, 1991. С. 315. Цит. по ст. А. Ю. Арьева в кн.: *Г. Иванов.* Стихотворения. СПб., 2005 (Новая библиотека поэта). С. 62.

[4] С. 265. Поэт говорил о стихотворении, что это «любовный стишок» (*Г. Иванов.* Стихотворения, с. 586); но оно читается как воспоминание о кронштадтских событиях марта 1921 г., *на слабом, весеннем льду.* В сборнике «Розы» (1931) ему непосредственно предшествовало стихотворение, в котором Кронштадт назван (*Балтийское море дымилось...*) и которое было связано у поэта с памятью о поэте Леониде Каннегисере, в 1918 г. привезённом из Кронштадта в петроградское Чека на расстрел (см.: *Г. Иванов.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 156). Если, таким образом, стихотворный диптих объединил два кронштадтских события 1918-го и 1921-го, этим, может быть, объясняется сдвиг датировки (*В девятьсот двадцатом году*) — между двумя событиями.

Поэт замечал историю и лирически реагировал на исторические моменты[5] — но истории как таковой, как силы, процесса, охвата, единой картины — он знать не хотел, и наше стихотворение с картиной всей истории в её крайних точках у него единственное.

Но читаем стихотворение[6].

Свободен путь под Фермопилами
На все четыре стороны.
И Греция цветёт могилами,
Как будто не было войны.

А мы — Леонтьева и Тютчева
Сумбурные ученики —
Мы никогда не знали лучшего,
Чем праздной жизни пустяки.

Можно здесь пока задержаться, чтобы спросить: а кто эти «мы»? И ещё — когда это говорится, когда написано стихотворение? В первой публикации в нью-йоркском «Новом журнале» (№ 48, 1957, с. 100) оно датировано годом публикации — 1957-м (но написано, видимо, несколько раньше: Кирилл Померанцев первый привёз его от поэта в Париж в 1955 или 1956 г.[7]). За год-другой до смерти поэта и через десятилетие с лишним после конца второй мировой войны. *Как будто не было войны* — относится к ней, уже второй всеобщей войне на коротком веку поколения поэтов — так что можно сказать, что стихотворение *послевоенное* в каком-то особенно сильном смысле (второе послевоенное — ведь был уже на памяти поколения 1918-й, который вскоре и породил эмиграцию). Послевоенное и предсмертное, собравшее в себе два итога — личный и очень широкий общий. Впервые такой широкий на пути поэта Г. Иванова. Об этой дате стихотворения важно помнить, чтобы почувствовать исторический объём, в нём лирически схваченный и для поэта необычный, и понять вместе с этим, к чему здесь Леонтьев.

---

[5] Два соседних «кронштадтских» стихотворения в «Розах» (см. предыдущее примеч.) — характерный пример такой лирической реакции на исторические события.

[6] С. 387.

[7] *К. Померанцев.* Сквозь смерть. Воспоминания. London, 1986. С. 32.

Объём этот задан первой тонко парадоксальной строкой. *Свободен путь под Фермопилами...* Но Фермопилы — это имя-символ несвободного пути, с которого началась героическая история человечества. Фермопилы это имя-символ борьбы и сопротивления, непроходимая точка на карте — пространственный образ, прямо обратный свободе движения по карте *на все четыре стороны*. И современная Греция на все четыре стороны от Фермопил — уже нулевая точка истории. Какими она *цветёт могилами?* — что за глагол в таком сочетании? Ещё один парадокс в завязке стихотворения, но он поведёт в развязке к другим могилам, от греческих к черноморским. *Как будто не было войны* — послевоенная Греция, словно бы идиллическая, не только забывшая о совсем недавней войне, но и о своей истории, о Фермопилах. Но поэт о них помнит — и, закрывая картину, ещё о них вспомнит.

А мы, Леонтьева и Тютчева, / Сумбурные ученики... Лирический поворот всей пьесы. Но кто объяснит это «*А*» противительное, кажется, столь здесь немотивированное? Если оно возражение и ответ, то на что? Словно реплика из другого как будто бы разговора. Недавно по случаю стихотворения Ходасевича «Автомобиль» речь была у нас о ходе ассоциаций, не очень прозрачном для рационального объяснения, каким лирический сюжет пришёл к завершающей химически-технической метафоре мировых перемен, и мы ссылались на наблюдения В. В. Вейдле[8]. Да, но этот иррациональный момент сверх обычного у Ходасевича не мешает стихотворению быть логически построенным. У Георгия же Иванова это «*А*», а оно и вводит заветные имена, алогично существенно иначе, чем мог бы себе позволить его современник-соперник. Откуда и почему это столь личное «*А*» в ответ на эпически-идиллическую картину послевоенной Европы? Чтобы почувствовать это, надо дослушать лирическую речь до конца.

А мы... — так кто эти «мы»? Очевидно, поэт говорит от лица своего культурного поколения, рассеянного по лицу земли и почти уже вымершего к моменту стихотворения. Георгий Иванов — поэт эмиграции, и он же поэт серебряного века, так называемого, из которого он и вынес имена Леонтьева и Тютчева как ценные для его поколения, имена, чему-то учившие. Философская судьба Леонтьева оказалась судьбой посмертной, и началась

[8] См. в этой книге выше — «Об одном стихотворении Ходасевича».

она сразу же после смерти. При жизни мало признанный, он оказался очень нужен новой философской эпохе начала XX века, а она же была эпохой поэтической, и литература о Леонтьеве пошла нарастать как снежный ком в это время. Как это было в его молодые годы, Георгий Иванов хорошо помнил и в статье о Леонтьеве 1932 г. говорил о месте, определившемся за мыслителем в умах своего поколения «примерно к 1912 году» (год начала издания о. Иосифом Фуделем собрания сочинений Леонтьева): «Почётное место в русской духовной жизни, хотя и не в первых рядах»[9].

И Тютчев в этой связке с Леонтьевым был учителем для поколения как поэт и исторический мыслитель в одном лице.

«Мы» ведёт стихотворение дальше, но прежде оно признаётся в сумбурности своего ученичества у большой исторической мысли и честно себя от неё отделяет органическим неистребимым пристрастием к чему-то как будто совсем противоположному, к «праздному» и малому жизненному размеру, к «пустякам»: *...мы никогда не знали лучшего...* На самом деле это принципиальное заявление, отделяющее поэта акмеистической выучки и «парижской ноты» от традиции «превыспреннего словаря» (пользуясь выражением Вейдле[10]) наследников символистской школы, от Ходасевича прежде всего. *Поговори со мной о пустяках, / О вечности поговори со мной* — примерно тогда же писал Георгий Иванов Ирине Одоевцевой[11]. Одоевцева специально развивает тему «пустяков», заключая это слово в кавычки как принципиальный

[9] *Г. Иванов.* Собр. соч. Т. 3. С. 559. — Статья 1932 г. с названием «Страх перед жизнью (Константин Леонтьев и современность)» свидетельствует о хорошем знании текстов Леонтьева и литературы о нём. Современность Леонтьева для Иванова в этой статье — в сближениях его тоталитарных политических теорий с современной политической практикой XX в., и в параллель называются имена Муссолини и Ленина. Ученика Леонтьева в статье почувствовать трудно — однако в стихотворении через четверть века будет сказано это слово, что, видимо, означает, что имя Леонтьева для поэта Иванова к сказанному о нём в статье не сводилось, и политический мыслитель не покрывал широкого исторического мыслителя, и именно этот последний творчески вспоминался поэту, и в творческом контакте с ним возникло странное позднее стихотворение. «Было два Леонтьева» — сказано и в статье 1932 г. (с. 561).

[10] *В. Вейдле.* О поэтах и поэзии. Paris, 1973. С. 45.

[11] С. 444.

термин, в своих воспоминаниях: «Я удивлялась, как стихи сравнительно мало места занимали в разговорах Адамовича и Георгия Иванова, предпочитавших им "пустяки" и говоривших о поэзии легкомысленно. Я привыкла к серьёзному, благоговейному отношению Гумилёва к поэзии»[12]. Но «пустяки» смыкались с «вечностью» для поэта Иванова, кажется, легче, чем с громоздкой историей.

Но «мы» ведёт стихотворение дальше, и сцена переменяется. Муза поэта, сохраняющая в эмиграции блоковское крещение, из-за столика в каком-нибудь парижском кафе прозревает образ далёкой родины, СССР.

Мы тешимся самообманами,
И нам потворствует весна,
Пройдя меж трезвыми и пьяными,
Она садится у окна.

«Дыша духами и туманами,
Она садится у окна».
Ей за морями-океанами
Видна блаженная страна:

Там, за далью непогоды, / Есть блаженная страна... Это было уже в старинной русской поэзии как райский образ, но сейчас для русского парижского поэта этот образ есть СССР. Поэт с блаженной страной издалека пытается неуверенно поговорить.

...Если плещется где-то Нева,
Если к ней долетают слова —
Это вам говорю из Парижа я
То, что сам понимаю едва[13].

Но музе далёкая родина видится в чётких зрительных образах, лучше, чем самому поэту, — вплоть до ёлочек, уже разрешённых в СССР (перед войной ещё разрешили, только не как рождественские, а как новогодние) и до пляжных подробностей (*С одной — стихи, с другой — жених* — ведь так и бывает на пля-

[12] *И. Одоевцева.* Избранное. Стихи. На берегах Невы. На берегах Сены. М.: Согласие, 1998. С. 697—698; также с. 689.

[13] С. 319.

жах), и картина тоже послевоенная и тоже почти идиллическая (ведь скрывают ёлочки снежную тюрьму, и не знают о ней в Крыму комсомолочки) — там, в Греции, идиллия европейская, здесь советская:

Стоят рождественские ёлочки,
Скрывая снежную тюрьму,
И голубые комсомолочки,
Визжа, купаются в Крыму.

Они ныряют над могилами,
С одной — стихи, с другой — жених...
...И Леонид под Фермопилами,
Конечно, умер и за них.

Только теперь, дойдя до последнего слова стихотворения, мы можем возобновить вопрос — к чему в нём Леонтьев и Тютчев? Но вот оно само, стихотворение, в своём целом и есть ответ на вопрос. Оно подтверждает — да, ученики, пусть сумбурные. А чему научились всё же — тому свидетельством это самое стихотворение. Стихотворение — ведь осмотримся в нём — с историософским размахом. Греция древняя и современная, Париж и русская эмиграция в нём, а за её спиной — «петербургские зимы», когда учились у Леонтьева с Тютчевым и совершался серебряный век, наконец, сегодняшний СССР в столь контрастном сочетании снежной тюрьмы под ёлочками и земного крымского рая с ныряющими комсомолочками (и скрыто Крым 1920 года — см. далее) — пространства и времена, охваченные в двадцати четырёх строках. Объём истории и географии, исторический хронотоп, единственный у поэта Г. Иванова. Но пространства и времена, замкнутые в кольцо хрестоматийными Фермопилами. В двадцати четырёх строках образ всей истории в её предельных точках — от Леонида под Фермопилами, принесшего жертву за всё будущее человечество, до голубых комсомолочек в СССР. Видимо, этому историософскому зрению и учили поэта серебряного века Леонтьев и Тютчев.

Наверное, поэт не забыл такой пассаж из Леонтьева — в философской критике начала века это была популярнейшая леонтьевская цитата (она, например, стоит эпиграфом к первой статье Н. А. Бердяева о Леонтьеве, 1905[14]):

---

[14] *Н. Бердяев.* Sub specie aeternitatis. СПб., 1907. С. 305.

«...Ибо не ужасно ли и не обидно ли было бы думать, что Моисей входил на Синай, что эллины строили свои изящные Акрополи, римляне вели Пунические войны, что гениальный красавец Александр в пернатом каком-нибудь шлеме переходил Граник и бился под Арбеллами, что апостолы проповедовали, мученики страдали, поэты пели, живописцы писали и рыцари блистали на турнирах для того только, чтобы французский, немецкий или русский буржуа в безобразной и комической своей одежде благодушествовал бы “индивидуально” и “коллективно” на развалинах всего этого прошлого величия?..»[15]

Вот такое гиперболическое воззрение на «пышную» (одно из любимых леонтьевских слов) историю человечества, упирающееся в нулевую точку современности, самый этот размах размышления — вот чему учились. Буржуа у Леонтьева, комсомолочки у поэта Иванова как современная нулевая точка — и вопрос: неужели затем? Неужто под Фермопилами он умер затем, чтобы они, визжа, ныряли в Крыму? Телеологиический взгляд на историю, переходящий от Константина Леонтьева к поэту двадцатого века и дающий такой прискорбно-комический (как буржуа в комической одежде у Леонтьева) — однако не только, как окажется, — результат.

И, как в начале пьесы, тоже могилы, над которыми они ныряют, не зная о них, *как будто не было войны.*

Они ныряют над могилами...

Сильнейший, ударный стих всей пьесы. Строка, вводящая (скрыто, но несомненно) во всё ширящийся исторический «хронотоп» этого странного и сложного стихотворения ещё одно пространство и время — Крым времён гражданской войны; строка, для многих из нас, позднейших читателей одной формации с теми самыми комсомолочками, строка зашифрованная и требующая исторического комментария, но для писателей и читателей русского зарубежного мира, в котором звучало стихотворение, конечно, прозрачная. Они ныряют над могилами белого воинства 1918-го и осени1920-го г. Исторический комментарий о

[15] *К. Леонтьев.* Восток, Россия и Славянство. М.: Республика, 1996. С. 373.

массовых расстрелах с потоплением тел офицеров в море: «Бросали массами и живых, но в этом случае жертве отводили назад руки и связывали их верёвками у локтей и кистей. Помимо этого, связывали ноги в нескольких местах, а иногда оттягивали голову за шею верёвками назад и привязывали к уже перевязанным рукам и ногам. К ногам привязывали колосники»[16]. Отражения того, как это было в Крыму в 1920-м с оставшимися после отплытия врангелевской армады (операцией по уничтожению оставшихся офицеров руководил Бела Кун, при котором секретарём была известная Р. С. Землячка), мелькают в литературе эмиграции[17]. *И сорок лет спустя мы спорим, / Кто виноват и почему. / Так в страшный час над Чёрным морем / Россия рухнула во тьму* — в позднем также, хронологически соседнем с нашим, стихотворении Георгия Иванова[18].

Голубые комсомолочки ныряют над этой исторической тьмой; они ныряют над исторической бездной.

Россия рухнула во тьму над Чёрным морем. Мандельштам, «самый точный из поэтов серебряного века», как назвал его недавно в яркой газетной статье о Крыме как «острове» Дмитрий Быков[19], Мандельштам в любовном (!) стихотворении 1916 г. дал, словно в предзнании этих событий, образ Крыма как обрыва России: *Где обрывается Россия / Над морем чёрным и глухим...* В

---

[16] *С. Волков.* Трагедия русского офицерства. М.: Центрполиграф, 2002. С. 61. Документальная литература большая об этих событиях. См.: «На утро все арестованные офицеры (всего 46 человек) со связанными руками были выстроены на борту транспорта и один из матросов ногой сбрасывал их в море, где они утонули» (*Н. Кришевский.* В Крыму (1916—1918) // Архив русской революции. XIII. Берлин, 1924. С. 108). Также: Красный террор в годы гражданской войны. London, 1992. С. 196; *С. П. Мельгунов.* Красный террор в России. Нью-Йорк, 1989. С. 66—67.

[17] «Вострубит Архангел, как надлежит по предуказанному ритуалу: “Эй, вставайте, вси умерщвлённые, на инспекторский смотр!” И восстанут — кто с чем. *Из морских глубин, с чугунными ядрами на ногах...*» («Солнце мёртвых» Ивана Шмелёва; см.: *И. С. Шмелёв.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М.: Русская книга, 2001. С. 497; сын Шмелёва погиб в Крыму в эти дни). *Так во имя светлых далей, / Под всемирный визг и рёв, / В море Чёрное кидали / Офицеров с крейсеров* — в стихотворении Ивана Елагина (*«Обернёмся на минуту...»*: *И. Елагин.* Собр. соч.: В 2 т. М.: Согласие, 1998. Т. 1. С. 355; за указание на это стихотворение благодарю Е. В. Витковского).

[18] С. 547.

[19] Известия. 2006. 7 июня.

1920-м Россия здесь оборвалась исторически, прямо в *чёрное* и *глухое* (мандельштамовские эпитеты, точные, как в предзнании, для будущего обрыва-события), в *настоящее одиссеево море*, к которому звал ещё недавно Максимилиан Волошин[20].

В 1916-м у Мандельштама предвидение, в 1931-м воспоминание: *Чуя грядущие казни, от рёва событий мятежных / Я убежал к нереидам на Чёрное море.* В 1919-м он убежал от казней к пушкинским нереидам в самое пекло казней, но не в самый их пик; он попал во врангелевский Крым и красных казней там не заметил. Зато в Феодосии 1920-го ему предстало новое видение России над Чёрным морем, «сомнамбулический ландшафт» с провалом на месте России — уже не она над морем обрывается, а прямо сам Петербург. «Чёрное море надвинулось до самой Невы; густые, как дёготь, волны его лизали плиты Исаакия, с траурной пеной разбивались о ступени Сената»[21]. Россия же между Чёрным морем и Петербургом вся провалилась. *Среди зелёных волн, лобзающих Тавриду*, Пушкин в 1820-м увидел свою нереиду. А ровно сто лет спустя новый поэт убежал к таврическим нереидам и вместо них увидел то, чего Пушкин не мог бы себе представить, — как черноморские волны лобзают плиты Исаакия. Мифологема «остров Крым» возникнет, кажется, позже, а в 1920-м у Мандельштама на её месте — остров Петербург.

Чтобы слова о сумбурном ученичестве поэта стали убедительнее, вспомним ещё одно свидетельство ещё одного поэта двадцатого века, о котором шла только что речь и от которого также можно узнать, как широко усваивались леонтьевские уроки и в чём они состояли: «Если мне померещился Константин Леонтьев, орущий извозчика на снежной улице Васильевского острова, то лишь потому, что из всех русских писателей он более других склонен орудовать глыбами времени. Он чувствует столетия, как погоду, и покрикивает на них»[22].

---

[20] Вячеславу Иванову 18 авг. 1907: «Я жду тебя и Лидию в Коктебель. Мы должны прожить все вместе здесь на этой земле, где подобает жить поэтам, где есть настоящее солнце, настоящая нагая земля и настоящее одиссеево море» (*Вяч. Иванов.* Собр. соч. Т. II. Брюссель, 1974. С. 809).

[21] *О. Мандельштам.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1990. С. 56.

[22] Там же. С. 48.

Так неожиданно происходит «величавое проплывание тени Леонтьева»[23] на последней странице «Шума времени». Шум времени, глыбы — большого времени. Стихотворение Георгия Иванова также орудует глыбами времени и также сопоставляет итоги истории с её истоками. Но итоги куда как продвинулись дальше.

Но вернёмся к леонтьевскому вопросу: неужели затем происходила пышная история? Однако стихотворение венчается не вопросом, а утверждением: *Конечно, умер и за них.* За всё будущее человечество, в том числе *и за них.* Новейший комментарий А. Ю. Арьева признаёт финал ироническим. «Доблестные спартанцы умерли “зря”»[24]. Но, кажется, это решение не единственное. Ирония здесь слышится, но она совмещается, если не перекрывается, с более сложным решением. Заметим, что Фермопилы в начале стихотворения помянуты без Леонида — зачем он там, когда путь под ними свободен и они забыты? *Леонид под Фермопилами*, т.е. изначальное героическое событие в полном объёме, возникает только при этом жалком итоге истории с этими комсомолочками. Но почему они *голубые*?

А голубые танцовщицы у Дега почему голубые? У ныряющих над могилами комсомолочек свой балет, комический и трагический вместе — неведомо для них трагический. Как *голубые* — чем они не новые нереиды на том же берегу? Ведь что-то же у поэта значит этот эпитет. При появлении книги «Розы» в 1931 г. Зинаида Гиппиус хвалила Георгия Иванова за небоязнь быть верным вечным словам поэзии — «розам» и «“голубому” (просто голубому) морю и всему такому»[25]. Голубые комсомолочки заняли цвет у моря — как нереиды. Но сверх традиционно-поэтического у эпитета слой ассоциаций символических и мистических. Ассоциации эти были ведомы русским поэтам начала XX в. Голубой цветок Новалиса, синяя птица Метерлинка — она же равным образом голубая в оригинале (*l'oiseau bleu*) — всё это было в сознании, в котором образовался поэт Георгий Иванов. Как работают здесь у него эти старые ассоциации — иронически или

[23] *С. Аверинцев.* Так почему же всё-таки Мандельштам? // Новый мир. 1998. № 6. С. 219.

[24] *Г. Иванов.* Стихотворения. С. 640.

[25] Числа. 1931. Кн. 4. Цит. по ст. А. Ю. Арьева: *Георгий Иванов.* Стихотворения. С. 579.

всерьёз? Наверное, двойственно и двусмысленно, смешанно и гротескно, как сами эти *голубые комсомолочки* — нечто смешанное и гротескное. И всё же они присутствуют в этих строках как волшебные существа. Волшебные и гротескные. И вся картинка — ироническая и лирическая.

Чем стало это стихотворение для поэта, можно почувствовать, прочитавши его другое стихотворение, включённое им в своё посмертное («Посмертный дневник»). Надо выписать его целиком. В стихотворении заметны черты распадающегося, плывущего текста, как это бывало в известных примерах предсмертного у смертельно больных поэтов (последние стихи Тютчева). Однако оно оформлено как осмысленнное высказывание.

...И Леонид под Фермопилами,
Конечно, умер и за них.

Строка за строкой. Тоска. Облака.
Луна освещает приморские дали.
Бессильно лежит восковая рука
В сиянии лунном, на одеяле.
Удушливый вечер бессмысленно пуст,
Вот так же, в мученьях дойдя до предела,
Вот так же, как я, умирающий Пруст
Писал, задыхаясь. Какое мне дело
До Пруста и смерти его? Надоело!
Я знать не хочу ничего, никого!

...Московские ёлочки,
Снег. Рождество.
И вечер — по-русскому — ласков и тих...
«И голубые комсомолочки...».
«Должно быть, умер и за них»[26].

Умиравший поэт описанной здесь же им восковой рукой выписывал эти свои же строки. И — почти единственный случай, когда он свои же строки поставил эпиграфом к новому стихотворению[27]. Ведь это что-то же значит — такой единственный случай: это оценка собственного стихотворения поэтом. Предсмертные (уже посмертные) строки взяты в оправу этим стихотворе-

[26] С. 574.

[27] Второй замеченный случай менее содержателен: почти дежурный мадригал Ирине Одоевцевой в позднем стихотворении ей же (с. 438).

нием, словно посмертное взято в оправу предсмертным, его двумя заключительными стихами, которые повторяются как заключительные тоже стихи — но с поправкой, вводящей более слабую, предположительную интонацию (*Должно быть...*) на месте решительно утвердительной. Однако не говорит ли поправка о том, что решение не отменяется и продолжает обдумываться?

Главное же — на что ответом служат эти выписанные собственные строки? На *ничего, никого*! ещё раз, последний, — автоцитата из того самого нигилистического 1930 года: *Хорошо — что никого, / Хорошо — что ничего...* Мотив известный — как постоянный его лейтмотив. То же в последний час в последний раз — но с автоцитатным также ответом, отменяющим лейтмотив как последнее слово. Автоцитата на автоцитату. Последнее слово — московские ёлочки, снег, Рождество, ответ лирический. И комсомолочки в чужой России нынешней тоже вошли в последнее слово: он умер *и за них*[28].

Только миллионы лет — это было его отрицание истории, и вместе с ним — *никого, ничего*. От Леонида под Фермопилами до голубых комсомолочек — тоже немыслимо лет, но обозримых как некий путь. Глыбы времени, по Леонтьеву с Мандельштамом (столетия как погода), но история, не ледяная вечность. Как оценить фрагментарно-лирическую картину истории с ныряющими (и визжащими!) комсомолочками как её современным итогом? Наверное, вместе с Леонтьевым, как катастрофу. И Фермопилы, и могилы забыты — две героические и трагические меры для оценки жалкой современности. Как оценить тогда завершающий эту картину истории как катастрофы стих? Как звучащий двусмысленно по-георгиивановски. Катастрофа не отменяется, но живая лирическая картинка продолжающейся жизни это не плоский рассудочный вывод о катастрофе. Лирическая картинка, смягчающая иронию, если слышать последний стих

[28] *Pro domo sua*: перед автором настоящего этюда тут встаёт момент, так сказать, экзистенциальный. Голубые комсомолочки 1950-х годов — его ровесницы и подруги, и сам он в те самые 50-е в том же Крыму вместе с такими же комсомолочками нырял над теми же могилами, не зная о них. Так что и он, выступающий в роли филолога и аналитика стихотворения Георгия Иванова, сам оказывается внутри стихотворения его героем, парадоксальное же заключение поэта, значит, относится и к аналитику: Леонид под Фермопилами умер и за него. И как забыть об этом, читая и разбирая стихотворение?

как иронию. Как один из ивановских «наоборотов» — столь уверенное *Конечно...* слышать «наоборот», как иронию. Однако в духе этого поэта были также «наобороты наоборотов». Вряд ли можно принять иронию как последнее слово стихотворения и окончательное решение. Нет таких у поэта Георгия Иванова[29], нет единственного решения, есть двусмысленное решение — два решения, которые оба надо принять. Если слышится ироническое, то слышится и лирическое, оба слышатся вместе и принимаются оба.

2006

[29] Поздние стихи которого, замечает А. Ю. Арьев, «совершенно не наделены энергией синтезирующей мысли, никакое из его суждений нельзя расценить как окончательное. Его призвание — свидетельствовать о неистинности "конечных выводов", пускай они даже мерещатся самому поэту» (*Г. Иванов*. Стихотворения. С. 600).

На Аптекарский остров...
По поводу «Первой книги автора» Андрея Битова

Живой классик современной русской прозы, Андрей Битов, предпринял писательский жест, дозволенный только классику: после изданных им за литературную жизнь полусотни книг собрал и выпустил свою «первую книгу»[1]. Это значит, что он извлёк из корзины и составил в сборник самые ранние вещи, ученические рассказы, не публиковавшиеся и не предназначавшиеся, явив, таким образом, нам нулевую страницу своего творчества (то, что было до «Большого шара» и «Аптекарского острова», с которых для нас начинается Битов). Заодно в той же книжечке он представил начала собственной текстологии (черновой вариант известного рассказа «Бездельник») и кое-какие материалы к собственной биографии, тем самым выступив в некотором роде в роли собственного исследователя. Получилось в результате нечто тщательно оформленное и весьма изысканное, новое произведение автора из очень старых вещей, нечто, к чему подходит эффектное нынешнее понятие артефакта. Классики по этому случаю, в самом деле, вспоминаются — но скорее всё же по контрасту. *Нулевое произведение* — это из опыта наших классиков. «Ганц Кюхельгартен», «Мечты и звуки». Но они обычно оставляли будущим исследователям собирать их юношеские опыты, а если и торопились незрелым выступлением, то, спохватившись, бывало, старались изгладить его следы из истории литературы. Гоголь сжёг тираж «Ганца Кюхельгартена», прочитавши рецензию Н. Полевого, поигравшего на малороссийском словечке «за-

---

[1] *А. Битов.* Первая книга автора (Аптекарский проспект, 6). СПб.: изд-во Ивана Лимбаха, 1996.

плата» (в значении — «плата», «расплата») в тексте несчастного произведения: «Заплатою таких стихов должно бы быть сбережение оных под спудом»[2]. Гоголь принял этот приговор — однако ведь как сейчас мы рады, что он не сумел привести его в исполнение до конца. Мы рады, что имеем «Ганца» как нулевое произведение Гоголя, так интересно для нас уточняющее перспективу его пути.

Скажем то же и о «первой книге автора» Андрея Битова, потому что именно концы с концами его сорокалетнего уже пути она помогает связывать. Автор сам свои концы с концами (началами) связывает. Автору наших дней как-то больше приходится самому об этом заботиться, становиться организатором и конструктором образа собственного пути. Ещё на заре новой русской (советской) литературы Михаил Осоргин из своего эмигрантского далека наблюдал совершенно новые черты в отношении народившегося нового писателя «к себе». Раньше не принято было писателю говорить о себе. Писатель нёс читателю свои произведения, и первой обстоятельной биографией писателя был *некролог*. Ныне «серапионовы братья» всё о себе рассказали сами, а Виктор Шкловский «в двух-трёх книжках дал исчерпывающий материал о своей личности, своих родственниках, приятелях, вкусах, заслугах, недостатках и намерениях»[3]. Осоргин откликался на сборник, вышедший в Москве, — «Писатели об искусстве и о себе» (1924).

Очевидно, такое повышенное внимание писателя нашего века «к себе» не всегда и не обязательно проявляется в этих достаточно примитивных формах; но родовую тенденцию литературы века (не только русской и не только советской) Осоргин зафиксировал. Битов следом за «Первой книгой автора» оформил новый артефакт — «Неизбежность ненаписанного» — и, не скрывая, объяснил, что ставит в этой книге задачу автопсихоаналитическую: «выбрать из всего мною написанного текста именно то, что написано мною именно о себе...»[4] Другая, здесь же, формулировка той же задачи — по Прусту: в поисках утраченного в

---

[2] *Н. В. Гоголь.* Полн. собр. соч. и писем. М.: Наука, 2001. Т. 1. С. 583.

[3] *М. А. Осоргин.* Российские писатели о себе // Современные записки. Т. 21. 1924. С. 365.

[4] *А. Битов.* Неизбежность ненаписанного. Годовые кольца 1956—1998—1937. М.: Вагриус, 1999. С. 13.

писательском авторстве собственного «я» (или, наоборот, не по Прусту, который его утрачивал в жизни и в писательском авторстве обретал). Очевидно также, писательство автора должно содержать оправдание такого авторского эгоцентризма. Наверное, оправданием авторскому эгоцентризму Битова служит количество и качество материала нашей общей сорокалетней истории, какой он в себе вместил. В самом деле — ведь выполнил писатель Битов в самом деле некую свою «историографическую роль»[5] на глазах читательского поколения; в чём она — и попробуем мы понять. И стоило это ему *усилия*. Усилия, связанного с непрерывной тяготой самоотчёта и авторефлексии. Можно сказать — таков уж авторский крест усиленной самоосознанности и самооформленности, какой отличает автора Битова. В общем, можно также сказать, иное какое-то авторство, иная «художественность» на фоне прежних классиков. На фоне — поскольку автор Битов и сам непрерывно-ревниво оглядывается на этот фон и сверяется с ним; и, не спуская с классиков глаз, так комментирует своё раннее творчество: «Но ТА художественность была результатом совсем другой внутренней жизни»[6]. Вот документом совсем другой, чем та «совсем другая», внутренней жизни и предстают нам пробные опыты, собранные в «первой книге автора».

В самом деле — документ: исторический документ нашей «внутренней жизни» конца 50-х годов. Да, писатель являет собою скупого рыцаря своего литературного богатства, демонстрируя первые крохи давнего первоначального накопления. Но ведь он возвращает нас не только к личному своему писательскому началу, но к общему нашему историческому. Потому что сама поэтика этой совсем ещё малой прозы — мгновенный слепок с того момента. Главное чувство — *бессвязности* видимого, описываемого, происходящего. Только что совершился обрыв исторического времени (1953, 1956), и мы оказались голые люди на голой земле. Такие и возникают в этих рассказах-миниатюрах: «Люди, которые...» — так называется этот самый первый битовский цикл. Люди по преимуществу безымянные, их бро-

---

[5] *И. Роднянская*. Новые сведения о человеке // *А. Г. Битов*. Обоснованная ревность. Повести. М., 1998. С. 6.

[6] *А. Битов*. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1 (только он и вышел). М., 1991. С. 565.

уново движение под механически цепким взглядом рассказчика, как бы точечная поэтика. И — чрезмерная, форсированная краткость. Вряд ли только оттого она, по объяснению автора в предисловии, что «божественно краток» был кумир его тех лет Виктор Голявкин (хороший писатель, но целиком оставшийся в той эпохе). Нет, просто короткое дыхание у автора в этих минирассказах. Зато они писались с лёгкостью сотнями (в сборнике только часть, сообщает автор), он ходил по миру как по рассказам. «С тех пор я пишу длиннее, предав забвению ранние опыты» (как и советовал Гоголю Полевой; однако вот не совсем, оказалось, предав забвению, а и пустив тоже в дело в конце концов — не та у нас «художественность»).

«Длиннее» в опыте автора было качеством, а не количеством. «Длиннее» прямо отвечало исканию связности. Писательское дыхание становилось «длиннее». «Длиннее» вначале до полнометражных рассказов и даже повестей, а после и до романа о том же времени, о котором *здесь же, в романе*, сказано: «Действительность не содержала в себе места для романа»[7]. Оказалось — содержала, но прошло десятилетие, чтобы оказалось.

«Как изображать прошлое, если мы т е п е р ь знаем, что, оказывается, тогда происходило...» (II, 133). Это уже из романа. Тот момент 50-х здесь пересказан уже исторически. В том числе на тех незабвенных страницах, где пропета эпитафия *стилягам* как историческим, неведомо для себя, героям тех лет. «Смелые юноши вышли на Невский, чтобы уточнить историческое время в деталях» (II, 23). Ширина брюк и длина пиджака были эти детали. И спустя эпоху автор встретит небольшую группку на углу Невского и Малой Садовой. «Что-то задержит на их лицах наш взгляд...» (II, 25). Очень битовская фраза — замедленно-точный, очень *авторский* взгляд, насыщенный временем. Здесь, в романе, — детство, отрочество и юность героя. Но детство и юность есть, а отрочество пропущено: «отрочества у Лёвы не было — он учился в школе». «Мы могли бы лишь подменить эти его годы историческим фоном, но не будем этого делать: столько, сколько нам здесь понадобится, известно уже всем» (II, 23). Известно

---

[7] *А. Битов.* Империя в четырёх измерениях. Т. II. Харьков, 1996. С. 338. Цитирование по этому изданию, представляющему собой новое собрание сочинений в 4 томах (взамен невышедшего), обозначается далее в тексте в скобках после цитаты.

всем, но пережито не всеми. Не героем и не его двойником-ровесником — автором. Пустота у них на месте отрочества. Но исторический фон помянут недаром. Отрочество героя-автора определяется исторически — непосредственно точно перед 1953-м. Здесь мы позволим себе на месте несколько старшего современника, прочитавшего роман «Пушкинский дом» по авторской рукописи в конце 60-х и пишущего о нём в конце 90-х, припомнить то чувство жизни, какое было в то самое время «отрочества» героя-автора романа; у нас же была тогда «юность». Пока герой и автор учились в школе, мы проходили наши университетские годы (1947—1952). Ровесник же наш и современный тоже писатель Евгений Фёдоров то же время проходил как свои лагерные годы и в своей недавней лагерной эпопее «Бунт» изложил своё переживание той эпохи как чувство вечного лагеря, «его же царствию не будет конца»[8]. Такое вот карнавально-рискованное, чуть ли не кощунственное цитирование в духе «постмодернистского барокко», как один рецензент (Ю. Шрейдер) окрестил повествование Е. Фёдорова. Но — цитирование в точку, если сверять его с ощущением той эпохи и не из лагеря. *Люди в общем прекрасны, одеты по моде, основная их масса живет на свободе,* — писал тогда ленинградский поэт В. Уфлянд. Автор настоящего текста принадлежал к основной их массе, и однако было особое чувство жизни того послевоенного восьмилетия, не повторившееся затем никогда. Оно не осознавалось ясно, не проходило в светлое поле сознания, но оно реально в нас было. Это было чувство, что никогда ничего другого не будет, всегда будет то, что теперь. Теоретическое знание, что когда-нибудь и смерть Сталина может случиться, было непредставимой абстракцией. Уже гораздо позже можно было осознать, что это был особый опыт переживания вечности. (А еще потом мы прочитали на последних страницах «Доктора Живаго»: «Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победою, как думали, но всё равно, предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание». Иное чувство того же времени, конечно, более прозорливое, на которое у нашего поколения не хватало опыта и исторической памяти — память была короткой,

[8] *Е. Фёдоров.* Бунт. Ч. 1. М., 1998. С. 157.

и потому послевоенное восьмилетие по тогдашнему ощущению было самым безнадёжным временем, и больше чувствовалось не то, что носилось в воздухе, а что в нём стояло).

Отправная точка битовская, биографическая и творческая, — когда, как сказано в романе, «как-то передвинулся воздух» (II, 26). В романе это сказано, в первых рассказах острым, точечным образом передано. «Действительность не содержала в себе места для романа». Пока действительность «первой книги», в самом деле, содержит минимум миниморум такого «места». Надо почувствовать исторический воздух, тот самый, переходивший в дыхание этой прозы. Наша реанимация историческая. Вступали в жизнь, которую нам предложено было начать сначала (и ещё через тридцать лет предложено будет опять). В жизнь с обрезанными началами и концами, оголённую от естественной связности национальной истории, семейного предания, литературной традиции, памяти родного места. Главное — от *назначения*: «утрата назначения» как то, что случилось с нами, как понял и сформулировал дед Одоевцев еще в роковом 1921 году (II, 348). Дед в романе формулировал по-крупному, но ведь та же утрата как последствие через десятилетия — в мелких реакциях героя первых рассказов: вот он наблюдает заворожённо, как на улице рабочие в солнечный день заколачивают широкие блестящие кнопки на пешеходную дорожку, и в каждой кнопке загорается новое солнце («Солнце»). Такого солнца в кнопках много в этой первоначальной прозе, но к чему оно и что с этим делать рассказчику-автору? «Человек на велосипеде проехал и тоже не прибавил смысла. Всё красиво, удивительно и ни к чему... просто так получается» (I, 170). Битовское «островидение»[9], сразу, спервоначалу такое острое, так часто здесь — «ни к чему», что предъявляет уже тем самым запрос о «смысле» — к чему? Запрос, нарастающий вместе с серьёзностью действия.

«Посмотрел на улицу: это Аптекарский проспект?... Название показалось ему странным. Почему — Аптекарский? Аптек на нем не было. Может, потому, что на Аптекарском острове? Но остров уж почему — Аптекарский!..» (I, 41).

Маленький и смешной абсурд — но вспыхивающий в воспалённой голове маленького героя рассказа в очень серьёзную ми-

[9] *В. Шмид.* Андрей Битов — мастер «островидения» // *А. Битов.* Империя в четырёх измерениях. Т. I. С. 376. Автор статьи подхватывает словечко Юрия Трифонова о Битове, сказанное еще в 1964 г.

нуту его маленькой жизни («Маленький герой»! — по словесной ассоциации вспомнилась едва ли не самая светлая вещь Достоевского, написанная в Петропавловской крепости в ожидании казни и рассказывающая тоже о детском подвиге; если нам мерещится здесь отдалённая родственность, то уж, наверное, о ней не подозревал тогда молодой ленинградский прозаик). Смешной абсурд — но он взывает к связности; к *назначению*. И недаром он касается главной ценности мира молодого Битова, а наверное, и не молодого только, — почвы под ногами автора и героя, одухотворённого родного пространства.

Андрея Битова как лидера городской прозы 60-х годов было у критики в обычае ставить в противопоставление к писателям деревенской прозы тех же годов. Но присмотримся: Битов тоже писатель-почвенник. Его малая родина — не вообще Ленинград, а его особый и достаточно автономный локус — Аптекарский остров. «Тихая у нас улица... Совсем рядом гудит туго натянутая магистраль: автобусы, люди, люди, машины. А здесь — тихо. Речка без набережной. Мост деревянный. А всё остальное — сад. И мой дом».

Это первые слова, пожалуй, самого интересного и обещающего рассказа в нашей книжке — «Люди, которых я не знаю» (1959)[10]. Он открывается описанием «хронотопа», который будет сопровождать писателя на пути — сначала как земля под ногами, потом — как зыбкая память, «рассеянный свет». В нашей культуре последних десятилетий Аптекарскому острову повезло: у него явились два поэта — писатель Битов и исследователь В. Н. Топоров, создавший проникновенный историко-филологический этюд об этом «литературном урочище», заключительную главу которого естественно составляет Битов. В битовских воссозданиях топографии родного места, говорит исследователь, «центр реального пространства совпадает с родиной души»[11]. Поэтическое своеобразие места одинаково видится писателю и исследователю: остров, «как бы нанизанный на проспект» (Каменноостровский, в те советские годы — Кировский), по Топорову[12], или — на «туго натянутую магистраль», по Битову, — но сохра-

[10] *А. Битов.* Неизбежность ненаписанного. С. 22.

[11] *В. Н. Топоров.* Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С. 236.

[12] Там же. С. 202.

няющий рядом с ней, по обе стороны от неё, свою «тихую» и захолустную, полуостровную и полудеревенскую экстерриториальность. «Первой книге автора» придан подзаголовок, фиксирующий отправную точку его пути: «Аптекарский проспект, 6» — не просто адрес, но некая ценная точка отсчёта, она же и точка опоры, душевный ориентир. (Как долголетний читатель Битова не могу не пожалеть о названии «Аптекарский остров», под которым мы некогда знали тот самый рассказ о маленьком герое. Битов — великий комбинатор собственных текстов — без конца их перетасовывает и перепланирует в составе своего собрания сочинений, в том числе и переименовывает, освежая их и строя новые ансамбли. Конструктивный дар выдающийся в этом мастере, однако и сохранять свои же ценности бережнее бы надо: «Аптекарский остров» — центр мира автора, имя его хронотопа, зачем же было его терять в названии одного из центральных рассказов, заменяя на игровое «Но-га»? Вообще текстология Битова — трудное дело не только для будущего исследователя, но и для нынешнего читателя: вот у меня на полке два десятка битовских книг, в которых их содержимое неоднократно перекрывает друг друга, являясь в иных сочетаниях и под иными названиями, и всякий раз это новое узнавание и новая остроумная связь — но ведь уже и не очень знаешь, где подлинное единственное место для этой вещи и каково её единственное настоящее имя...).

Ещё послушаем исследователя о писателе: «Образ А.о. у Битова отвечает глубоким интуициям, но нельзя пренебрегать и эмпирией А.о., "разыгранной" в ряде произведений писателя, но увиденной через тот "магический кристалл", который способен пресуществить плотную и овеществлённую реальность в более тонкую субстанцию, соприродную духовному началу»[13]. Пушкинский *магический кристалл*, как выяснили пушкинисты, — это прибор для гадания. И вот — попробуем погадать о будущем писателе, уже зная его хорошо, в той хитроумной искусственной ситуации, которую сам он построил для нас, — хотя бы сквозь тот же рассказ 1959 г., начало которого мы цитировали. Идиллическое начало («дом» и «сад» — уже даны два центра этого малого мира), каков же конец? Конец — вдруг странная и тупая какая-то, не названная по имени, но несомненная смерть:

[13] Там же. С. 236.

«Подошла толстая дворничиха. Поставила около скамейки метлу, бросила совок. Села рядом с женщиной в коричневом мужском пальто.

— Что это ты, Машка, грустная такая? — засмеялась она. — Вон, смотри, молодой человек, — кивнула она на меня.

Женщина сидела, положив локти на колени, а голову на ладони, смотрела вперёд, и ничего не попадало в её взгляд.

— Что ж ты молчишь! — толкнула её дворничиха.

Женщина деревянно покачнулась и завалилась набок, нелепо задрав стоптанные башмаки»[14].

Узнаётся ли Битов в этой жанровой сцене? Ещё, наверное, нет. Но — поставим здесь магический кристалл и посмотрим вместе с автором сквозь него. Мы увидим собственную битовскую проблему, которую он как будто здесь *ещё не ясно различал*. Ту проблему, над которой автор задумается несколько лет спустя, когда в записях для себя («Записки из-за угла», 1963) упомянет этот рассказ, и именно эту концовку его, эту смерть, как бы с чувством нечистой писательской совести (I, 142—145). А ещё через несколько лет, в романе, развернёт проблему (в теоретическом внутреннем фрагменте «Ахиллес и черепаха») как вопрос о *нравственной ответственности автора за смерть героя в литературном тексте*. Очень вопрос в традициях русской литературы. В записях для себя писатель переживает концовку рассказа 59-го года, с использованием подсмотренной в жизни детали (нелепо торчащие башмаки), как недостаточно оправданную этически и рождающую стыд за работу слишком доступными сильно действующими приёмами. Но такой писатель Битов, что он свои неудачи — а ту концовку, когда мы сегодня её впервые читаем, мы и не назовём неудачей, она в своей поэтике сильная, просто это поэтика той бессвязной жизни и бессвязной тоже в итоге смерти — он свои неудачи переживает теоретически и не перестаёт прорабатывать творчески. Рассуждение об Ахиллесе и черепахе здесь в центре.

Смерть персонажа в раннем рассказе — кукольная, как и все «люди, которые...» в этих рассказах, и в этом есть ужас. Распростёртое тело Лёвы, которое автор волен умертвить и воскресить, — тоже кукла в его руках. Но это теперь в самом деле нравственная проблема другого уровня. Вместе с героем вырос и сам

---

[14] *А. Битов*. Неизбежность ненаписанного. С. 25.

вопрос. Вопрос в литературе существовал всегда, и большая литература тогда и была большой, когда решала его безошибочно — не только с Анной Карениной, заслужившей, скажем жестоко, смерть под колесами, или князем Андреем, исчерпавшим свою жизнь в романе («он слишком хорош, он не может, не может жить» — решает Наташа), но и с Петей Ростовым, не исчерпавшим и не заслужившим. *Друзья мои, вам жаль поэта...* Вяземский заметил на эту строчку автору, что «вовсе не жаль», потому что автор сам его вывел насмешливо — «романтической карикатурой» — и Пушкин смеялся, будто бы соглашаясь[15]. Но поставил эту смерть в центр романа, обусловив ею судьбы оставшихся жить героев и усилив её, *размножив* в тексте[16], где Ленский умирает ещё прежде смерти, и также от Онегина (от его ножа), в сне Татьяны, и дважды по-разному в двух разноречащих гипотетических вариантах — пошлом и героическом — несостоявшейся жизни. «Ленский как бы убит один раз предварительно, другой — по-настоящему и ещё раз умирает посмертно»[17]. Можно предположить, что должен быть интересен такой анализ и Битову-пушкинисту, и Битову-романисту, размышляющему об «авторском произволе над распростёртым, бездыханным телом» героя (II, 347). Пушкинский произвол над подобным телом оказался весьма убедителен как поэтическое решение, что особенно обнаружилось при скорой гибели самого поэта-автора, когда следующий поэт отпел его как Пушкин поэта-Ленского (*Как тот певец, неведомый, но милый...*). Столь убедительной смерти героя нашему современному автору лишь позавидовать. *Смерть — целое число!* — как сказано в одном из стихотворений Андрея Битова, а по части целых чисел в дробном мире автора недостача. Герой романа «Пушкинский дом» не заслуживает убедительной смерти, вместо неё он заслуживает рефлексии автора над проблемой как над его, героя, телом. *Я не умер, я не умер, я не умер — вот мотив! Неужели это в сумме означает, что я жив?* — это тоже из стихов (на смерть Высоцкого!). Герой заслуживает иного проявления авторского произвола и авторской власти — нравственной пытки под взглядом автора и читателя. Таково ведь отличие

[15] *П. А. Вяземский.* Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 287, 428.

[16] *Ю. Н. Чумаков.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 56.

[17] Там же.

литературы от жизни, что с героя у автора спроса больше, «чем с себя в снисходительной практике жизни», и куда комфортабельнее читателю вместе с автором «в тёмном зале, чем ему, залитому на своей площадочке светом совести у всех на виду» (II, 340—341). Со времён «Пенелопы» мы помним эти битовские нравственно-световые эффекты: «...и вот ему оторвали корешок, и вот он стоит в фойе рядом с девушкой, ярко освещённый и у всех на виду» — мотив получает развитие вплоть до последней сцены, где он скрывается в темноте подъезда и видит её в рамке двери на залитом солнцем Невском, а она глядит на него через эту границу света и тени и всё понимает. Этому «на свету» соответствует кошмарно-сновидческий вариант ситуации — «без штанов»: «Встаёшь, к примеру, чтобы выйти из автобуса, а оказывается, что ты без штанов. В ватнике, к примеру, а без штанов» (I, 74, 81—82).

Встаёшь, чтобы выйти... Это тоже повторяющийся архетип — прохождение между рядов одного среди всех, но это может быть и в автобусе без штанов, и иной, героический случай — после того как *всё сказал*: «И вот я кончил, я иду в узком проходе между скамьями, и кругом такое молчание, напряжение и дыхание, словно там не выход, куда я иду, а могила, обрыв, небытиё. Я иду и просыпаюсь с каждым шагом» (I, 130). Тоже сновидческий вариант, но у деда в его 21-м году это, видимо, был не сон: «И все молчали. Ах, как долго и стремительно шёл я к выходу в этом молчании!» (II, 348). Это тоже ведь — человек на свету. Позор и подвиг сходятся в общем образе испытания, которое дед проходит в реальности и в том далёком 21-м году, а его современный потомок — в мечте и в ночном кошмаре (или в реальности как ночном кошмаре).

Ситуация власти автора над героем занимает писателя Битова чрезвычайно, и в литературном мире его она развёрнута с юмором и вполне всерьёз. Она так его занимает, что ближайшая повесть его должна называться «Общество охраны героев» (от авторов) — эту повесть на протяжении уже нескольких лет (1996—1999) анонсирует журнал «Новый мир» (но никак она при этом в журнале не появляется), между тем как идея такого общества («в какой-нибудь прекрасной стране, ещё более прекрасной, чем Англия») была рождена ещё в романе (II, 340). Смерть героя от автора — крайний случай проблемы, но и мо-

ральная вивисекция автора над героем тоже относится к ней. Это дело авторской совести в большей мере, чем в отношениях с живыми людьми, — решает автор. Центральный пункт проверки литературного авторства как обоснованной и оправданной, как бы законной власти.

Так что такое вот философское недоумение автора маячило за концовкой раннего рассказа, если поставить там магический кристалл. В последней крупной вещи автора — «Ожидании обезьян» — есть эпизод, побуждающий вспомнить о том рассказе. Здесь тоже в самом начале бессвязная и не названная прямо по имени смерть, — фигура в красной рубахе то ли пьяного, то ли мёртвого, разлегшаяся на обочине «так вольно, так расслабленно», увиденная из окна автобуса и напомнившая знакомого ещё по более раннему «Человеку в пейзаже» Сенька-Семиона (он ли это был или нет, но его на дальнейших страницах хоронят тоже в красной рубахе). «Автобус наконец отошёл, и я почему-то забеспокоился об этом человеке. Что с ним?.. Никогда не узнаю уже — еду ⟨...⟩ Однако по мере удаления тревога всё росла, будто натягивая ту единственную нить, которая ещё связывает с жизнью... Можно, можно было ещё успеть остановить автобус, побежать назад, помочь, даже спасти... Ужас никем не отмеченного происшествия был странно знаком...» (IV, 127—128). Как теперь оказывается, он был знаком еще с 1959 года, и вот публикация «первой книги» («сто первой», как шутит автор, выписывая полную библиографию своих изданий на обложке) позволяет сравнением параллельных мест на тему чужой посторонней смерти измерить путь. Теперь с ответственностью автора за персонажа обстоит как-то иначе. Она *звучит*, она *горит* этой красной рубахой: можно было ещё спасти забытого на обочине. Сигнал тревоги на первых страницах, сообщающийся всей книге и вливающийся в её эсхатологию. Тоже бессвязная смерть, но в связном контексте, в ёмком тексте, несущем общую тему *спасения* и нашей к нему в то же время и призванности и неготовости («Оглашенные»!).

Автор в одном месте своего творчества (творчество как пространство) назвал себя «пожизненно оглашенным» (IV, 61). И мир Андрея Битова — оглашенный мир.

Автор и герой — понятно, классическая всеобщая тема, но ведь и по-особенному персональная битовская. В нулевых рассказах — возвращаясь к ним — ещё нет этой темы, потому что

ещё нет героя. Автораздвоение на героя и автора составит процесс писательского становления в предстоящее десятилетие (60-е, те самые). Нам будет явлен молодой герой, отличающийся особенным свойством *растерянности* («чрезмерной», по определению Ленинградского горкома КПСС в 1965 г., чей критический отзыв сохранил в своем архиве автор[18]). Это свойство само по себе предстанет двойственным, тянущим в одну сторону к фигу-бездельнику, а в другую — к писателю-автору, лирическому герою «Жизни в ветреную погоду» (1963), в котором особого рода (и степени) рассредоточенность есть открытость и незашоренность как условие состояния творческого. Но во всех вариантах растерянность битовского героя была явлена нам тогда как свойство, словно демонстративно — то есть естественно — его отличавшее от идейной сосредоточенности героя советской литературы. Герой растерян и безыдеен — мир его оголён, вместе со многим прочим, также и от идей. Но не от идеалов — автор знает различие: «Торжествуют же идеи — не идеалы». Так он скажет позднее, в «Уроках Армении», где как раз задастся неясным вопросом: «откуда берутся идеалы? 〈...〉 С каким, откуда взявшимся отпечатком сличаю я свою жизнь...?» (III, 58—59). Так и мир его растерянного героя чист от идей, но не от идеалов, незримо хранящих и это оголённое бытиё и напоминающих о себе в скверную (от собственной скверны) минуту нежданным вопросом при чтении старой книги с оборванными листами: откуда в тебе, таком случайном и маленьком, такая большая вещь, как любовь? «Вдруг, словно бы без всякого повода, следовало описание прекрасного сада, но оно обрывалось внезапно, потому что тут как раз была вырвана страница» (I, 238). Сад же этот в старинной книге сливается с садом напротив дома, составляющим идеальный центр его близкого, своего пространства (Ботанический сад на Аптекарском острове). Сад — одна из битовских *универсалий*, организующих его пространство творчества сверхобычных (не пугаясь этого слова — духовных) координат. Конечно, с садом включаются райские ассоциации. Зримый земной образ ада явится на пути того же героя Монахова уже гораздо позже — в страшном портрете советского кладбища-пустыря почти без деревца и травы (московского Хованского, кто был там в первую его пору в 70-е годы, тот поймёт) и с паханом бригадиром мо-

[18] *А. Битов.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 567.

гильщиков Лавриком — в рассказе «Вкус». Не смерть, а Хованское кладбище — вот итог нашей жизни, итог исторический. «То, к чему мы идём, не было ни перспективой, ни угрозой. То, к чему мы пришли, было фактом» (I, 369). Всему же пути героя от сада до этого кладбища соответствует та сновидчески-символическая картина, что стихотворно дана в эпилоге к циклу о Монахове; автор статьи о публикуемом впервые новом раннем рассказе Битова «Чай» говорит о ней как о картине *мытарств* души героя-автора, данной ему в видении:

...здесь не рай, зато нет ада,
ада нет почти;
нету ада, нету рая —
не сухая, не сырая
здесь лишь яма долговая —
и плати!

Ада нет почти. Хотя неоплатная долговая яма — что как не ад? Однако, если по-православному место мытарств, по католической, дантовой топографии это образ *чистилища*[19], транспонированный в нашу земную жизнь. В нашей жизни реально присутствуют эти сверхчувственные начала — как тенденции, но местами сгущаясь до зримого образа (как в финале рассказа «Вкус»), и можно о битовском мире в целом сказать — что «ада нет почти». Интересно, что публикуемый рассказ «Чай» — того же 1959 г., та же самая отправная точка, и вот уже здесь исследователь открывает присутствие универсалий большого битовского мира.

Но сад юного Алексея (лишь будущего Монахова) — это *сад*, образ-подлинник. И раннее творчество Битова это в немалой мере история отношений его героя с «садом», которых он не выдерживает, для которых он *слишком* мал и плох (*Как мне быть? я мал и плох* — «недоносок» Боратынского также метался *в вратах мытарств* — вспоминая слово ещё одного поэта). Главные силы его уходят на то, чтобы просто чувствовать себя живым, *быть живым, живым и только*. Исторические тоже строки, возникшие в те же исторические 50-е годы; мы обычно их декламируем па-

---

[19] *Л. Дубшан*. «Чай», ранняя проза Андрея Битова // Русские пиры. Альманах. СПб., 1998. С. 382.

тетически, но бездумно, не замечая таящегося в этом *и только* — возможно, и от самого поэта таящегося — отчаяния. (Потому что есть от этого *и только* невидимая стрелка к нынешней жалкой идее *выживания* как единственного доступного нам максимума.) Как историческое отчаяние от ощущения приближающихся «последних времён» проявится также в экологическом движении 70—80-х годов, когда экология у нас заменит идеологию, что будет первым симптомом близящегося краха советской вечности. Проза Битова чутко передавала этот симптом: «Проигранная в карты деревня не исчезала». Так было в той, другой, не нашей, исчезнувшей жизни. Но: «Куда утекла вода и испарился воздух?» А если спросить о вещах ещё потоньше? «Дух! Какой ещё никем не ловленный разбой кипит на его этажах! Идеи крушатся по черепам как неживые, как ничьи. Никто за руку (за голову) никого не схватил. Не поймали никого на слове...» (IV, 119).

«Человек в пейзаже» — тема-идея этой «четвёртой прозы» Андрея Битова (четвёртой — за ленинградскими рассказами, романом и путешествиями; в четырёхтомнике 1996 г. автор так и оформит свой путь). Человек в обществе, человек в человечестве на фоне теперь человека в пейзаже; состояние человека, поясняемое состоянием природы (мира без человека) как состоянием *историческим* тоже: она вплетена в историю и наоборот, судьба современного человека происходит на фоне судьбы птицы, коня, котёнка, дельфина и близких к человеку обезьян. Экология, эсхатология, сотериология особого битовского розлива — философический коктейль этой поздней (но и такой уже давней!) прозы.

В этой четвёртой прозе догорают сюжеты и темы третьей. Третья проза — это путешествия. Тридцать лет назад «Уроки Армении» сделали автору большое литературное имя (до опубликования написанного ранее романа было ещё далеко). «Уроки Армении» были поворотом на его пути — куда или, лучше, откуда? Путь писателя Битова уводил его из своего родного хронотопа на просторы «хронотопа заката Империи» (И. Роднянская). Что «заката» — это выяснилось не сразу, в последовавшей четвёртой прозе, собственно, и выяснилось. Поначалу же это было движение в цветущие чужие края. И безусловно, это было большим расширением и, можно сказать, расцветом мира автора. Но и большой утратой. «Расстался я с вами, милые, расстался!» В пути писателя оказались записаны многие литературные прототипы. «Странствователь и домосед», «Теон и Эсхин», dahin,

dahin... *Ум любит странствовать, а сердце жить на месте* (Батюшков[20]). Если же глубже, записана оказалась история блудного сына — это не наш, это собственный автора комментарий к своей судьбе. Как будто земля его не держала в его пространстве, и он утратил родной хронотоп, устремившись в свои путешествия на поиски не обретённой дома цельности. Он искал её и находил у других народов («Уроки Армении», «страны понятий», подлинников, где он усмотрел «пример подлинно национального существования», «Выбор натуры»; и ещё абсолютный полюс цельности, как утраченный «сад», к которому устремился, — Пушкин) — и сколько он, *безумный расточитель*, от них приобрёл! Но в то же время устало-зорким глазом и в идиллии чужого цельного мира отмечал иллюзию (как прежде в идиллии своего родного угла: ещё раз вспомним цитированные начальные строки рассказа 59-го года, которыми он открыл своё творчество) — и пришёл наконец к картине его крушения в «Ожидании обезьян». И все десятилетия эти лелеял мотив возвращения блудного сына. «Чем дальше я углублялся, тем больше видел пыль под ногами и стоптанные ботинки» (III, 314). И вот — «Рассеянный свет», возвращение. Не то, настоящее, потому что некуда — нет отца и дерево у дома спилили и из дома самого выселяют. И сын не тот. Возвращение временное, побывка. В послевоенной нашей поэзии была такая лишь только побывка блудного сына — гордая, несмиренная — стихотворение Бориса Слуцкого «Блудный сын», появившееся в первом «Дне поэзии», 1956 (тоже был этот «День поэзии» тогда событием историческим).

Можно всё. Обнимай, если хочешь, отца,
Обдирай духовитые кости тельца.
Как отрадно, что ты возвратился!
Ты б остался, сынок, и смирился...

Но не такое было наше общее чувство в том поворотном году, не покаяние и не смирение было в цене.

Вот он съел, сколько смог.
Вот он в спальню прошёл.
Спит на чистой постели.
Ему — хорошо.

[20] *К. Н. Батюшков*. Избранные сочинения. М., 1986. С. 390, 493.

И встаёт.
И свой посох находит.
И ни с кем не прощаясь, уходит.

Выразительное, суровое стихотворение *пятьдесят шестого года*. Резкая перелицовка прототипа. Нераскаянное возвращение, исторически помеченное катастрофическим годом того государства, которого поэт Слуцкий знал себя нераскаянным блудным сыном.

Новый писатель Андрей Битов лишь отправлялся в свой путь в том году, и он прошёл дальнейший наш общий путь, и он возвращается из него на побывку тоже, и это тоже не настоящее возвращение блудного сына, — но через четверть века мы стали ближе к вековому прототипу.

Так отрок Библии, безумный расточитель,
До капли истощив раскаянья фиал,
Увидев наконец родимую обитель,
Главой поник и зарыдал.

Несколько как-то похоже на это то, что рассказано во фрагменте «Рассеянный свет» (1980). Тема блудного сына и названа здесь по имени. И, названная, связана с «памятью смертной»:

«Срок миновал. Выжил... Рассеянный свет! Куда рассеялось всё?! От какой нашей рассеянности... И какой свет мы имели в виду?.. Всё густеет вокруг. Сужается. Теснина, туннель. Свет рассеялся и поглотился, но что-то, пятнышко какое-то... растёт впереди... впереди или в конце? Там — свет. Оттуда свет. Тот свет» (III, 325).

Пишущий так прочитал уже знаменитую книгу «Жизнь после жизни» (мы все её тогда прочитали). Здесь же автор мечтает о собственной книге, в которой «время пойдёт в своем подлинном направлении — вспять!» Когда-то мальчик в рассказах 60-х в отчаянную и стыдную минуту желал провалиться, исчезнуть, стать невидимкой, запеленаться в кокон, родиться обратно, давая алчному фрейдисту лакомый материал. Но книга с движением времени вспять как мечтание зрелого автора — это другое дело. В газетном интервью недавно Битов сказал, что всегда писал одну книгу и на её протяжении менялся. Это пахнет Прустом, о котором старшая собеседница и наставница автора Лидия Яковлевна

Гинзбург говорила, что «жизнь писателю дана одна, и нет поэтому смысла писать разные романы». Надо писать единственный свой роман — очень длинный[21]. У Пруста и получилась единственная такая книга-жизнь. У Битова как бы тоже, но в дробном всё-таки исполнении.

Но — изданием своей «первой книги» автор эту одну свою заветную книгу нам и предъявляет, развернув себя в обратной перспективе и открывая нулевую степень своего письма (не по Ролану Барту). И — выполняя задачу как бы посмертную, о чём, предваряя книгу, сам говорит: «Вроде я не умер, но...» И ставя на книге свой старый адрес. «На Аптекарский остров...»

1996

[21] *Л. Гинзбург.* О психологической прозе. Л., 1977. С. 371.

«Карамзин» Петрушевской

Никакого успеха в критике это произведение не имело. Одна из немногих рецензий была остроумно названа — «Бедная Люся». Другой известный критик сказал, что такое можно писать километрами. Он это вычитал прямо у автора в тексте; однако вот как это у автора в тексте:

ну скажи
такое как это
я могу написать
километр

а я
не всегда
почти никогда

только когда
мне диктует
население
местоположение

exegi
им
monumentum

вечная память
моментам

«Карамзин» Людмилы Петрушевской — текст ни на что не похожий. Ни на что не похожий прежде всего у того же автора. Петрушевская — драматург, прозаик, сказочник; есть у неё и

стихи. Но ритмы, которые стали рождаться из автора во владимирском (муромском) крае и сложились в её «деревенский дневник» лета 1993 года,— не так-то просто и оценить как стихи. Неведома зверюшка: не проза и не стихи. Верлибр? Но это целая культура в конце XX века, и с точки зрения этой профессиональной культуры верлибры «Карамзина», наверное, могут казаться какими-то слишком стихийными, дикими. И потом — когда верлибр сотворял такие полотна? А здесь перед нами именно полотно, лироэпос — не побоимся слова — народной жизни. «Развитие верлибра доказывает, что конструктивное значение ритма осознано достаточно глубоко для того, чтобы оно распространялось на возможно более широкий ряд явлений». Это Юрий Тынянов писал в середине 20-х годов[1]. И вот на исходе века «конструктивное значение ритма» ещё осознано и испытано, кажется, как-то по-новому.

«Деревенский дневник» — конечно, это жизнь со стороны. Поэтому — «Карамзин». Петрушевская — городской писатель и остаётся им и в этой самой глубокой российской глубинке (не просто глухое место — *угол*, т. е. такое место, через которое не проходят дороги насквозь, дороги — близкие — идут в одну лишь нужную сторону). Она сюда не приехала в творческую командировку, она здесь всерьёз поселилась и с этой жизнью сжилась, потому и сумела так это увидеть и в это войти. В совсем другую жизнь. Но оттого и совсем другую, что всё-таки не свою. Но оттого и увидеть, как этой жизни себя не увидеть. Взглядом со стороны, в том числе в облачении всяких культурных ассоциаций — Хокусаи, и всякие там «Руссо, Пикассо». Московскому писателю куда от этого деться, но ведь и это тоже не зря — имеют и эти звучания, как окажется, сокровенное отношение к этой о них не знающей жизни и к этим безвестным людям. Да и что «Руссо, Пикассо», это мелочь в конце концов, когда в целом всё — «Карамзин».

Со стороны это — резко, остро, но ведь и мягко, трогательно (а кто, как не Карамзин, ввёл эту кальку с французского в наш язык) — и как-то это резко и это мягко соединяются и сливаются.

жизнъ вообще
нелъзя
наблюдатъ со стороны

[1] *Ю. Н. Тынянов.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 267.

29 — 7013

она неприлична
беззащитна

смотри на звёзды
в августе и январе

на рощу в мае
и в марте

они величественны

всё остальное
так мелко

но так любимо

Разве не то же и прежняя Петрушевская могла бы сказать? Жизнь под взглядом прозаика Петрушевской — да, неприлична и беззащитна. Но отчего же именно деревенский, более заглублённый и потаённый пласт той же общей национальной жизни и нашей общей истории на исходе двадцатого века, именно он освободил в писателе некие ритмы и с ними как бы некие чувства, чтобы каким-то новым голосом сказать, как это серое и мелкое *любимо*? Чувствительная, сентиментальная основа жестокой прозы Петрушевской всегда была в подпочве этой прозы и вырывалась в лирических выплесках, как в знаменитой уже концовке давнего уже рассказа «Смотровая площадка».

«Однако шуткой-смехом, шуткой-смехом, как говорит одна незамужняя библиотекарша, шуткой-смехом, а всё-таки болит сердце, всё ноет оно, всё хочет отмщения. За что, спрашивается, ведь трава растёт, и жизнь неистребима вроде бы. Но истребима, истребима, вот в чём дело».

Плач над бездной — если вспомнить, что когда-то сказала критик Инна Борисова о рассказах Петрушевской: она берёт ситуацию, доступную любому прохожему, вспарывает быт и обнаруживает бездну. Речь была в той прозе не о быте, а об источниках жизни в людях, о самых источниках жизни, которые под угрозой.

О том же и деревенский дневник — об истощённой в самых своих истоках национальной жизни. О жизни, в которой почти

поголовно мужчины ходят «закодированные», а автобусная дорога ведёт к сельскому храму («дорога к храму» — плакатный символ последнего нашего десятилетия!), которого $^7/_8$ лежит в руинах, но $^1/_8$ — новые времена! — отреставрирована. «Карамзин блин где ты». Жизнь неприлична и беззащитна. Вот и святое заглавное имя в таком неприличном контексте; но уж таков сегодняшний «Карамзин» — на очной ставке с тем, что названо здесь «мужским верлибром»; столкновение имени с материалом, но и их потаённая, по замыслу автора, связь. В таких стыковках строится эта сентиментальная повесть.

Автобусная дорога, автобусная остановка, на которой долго и, как только у нас, терпеливо (но, как увидим, и по-своему артистично) стоят и ждут, а он, автобус, не приходит или проходит мимо, битком набитый, — постоянное место действия, местный хронотоп. *...На автобусной остановке сидим / ожидая автобуса на Ляхи / автобусная остановка / это сценическая коробка / дом без четвёртой стены / остальные стены / сцены / исписаны* ⟨...⟩ *последние дни помпеи*. Эта сценическая коробка — место действия одной из печально-страшных верлибр-новелл на классическую старую тему — «живые мощи» — в новом советском материале; но в том же материале новелла возведена в ранг античной трагедии — благодаря тому, что автор-зритель здесь в составе зрителя-«хора» на этой же остановке. Называется — «Мамонька мама» — коллективный рассказ деревенского хора о том, что сейчас у автора вместе с хором перед глазами: в доме напротив лежит парнишка — живые мощи, парализованный, такой родился от пьяной матери, *мамоньки мамы*, которая и сейчас ушла пить к соседке.

... — Парень у них один лежит
сказал хор...

...завсегда один
Валерка работает она пьёт
он мокрый лежит
— в жилье не взойтить...

...Клавка баяла
он просит просит книжку
книжку почитать

— она ему читат то ли
— она ему держит
он не удержит
она листы преворачиват
ему книжку стоймя держит...

...над полями летело
мамонька мама
любимая

и ответ

сил нет

Но это надо читать целиком в петрушевском ритме[2]. «На чей глаз и кто в силах?» — спрашивал Достоевский. Проследите иной обыденный факт — «...и если вы только в силах и имеете глаз, то найдёте в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том то и весь вопрос: на чей глаз и кто в силах». Чтобы только приметить факт, «нужно тоже в своём роде художника»[3]. Проследите факт на автобусной остановке и прослушайте «греческий хор» (как и у греков в трагедиях, это по преимуществу хор стариков, судящий молодых героев)...

Эти свои «Живые мощи» Петрушевская начала писать как рассказ, но перевела его в ритм — и тогда только хор зазвучал, сам «факт» зазвучал, зазвучала трагедия. Неизбывная национальная и древняя вечная, современная и вечная. Безысходная, в которой некого обвинить отдельно, в том числе и «мамоньку маму».

И ведь это под Муромом происходит, где Илья Муромец тоже сиднем сидел тридцать лет на печи без рук без ног, как живые мощи, а этому только шестнадцать, и он уже *книжки читат когда Машка листат*. Но никогда, как Илья, он не встанет.

Население, местоположение — в самом деле диктует автору ритмы. Местоположение — древнее место, при тракторах и автобусах остающееся таковым и сейчас, приметы чего то и дело и здесь, в дневнике, проступают. «Карамзин» отсылает к имени в

[2] *Л. Петрушевская.* Карамзин. Деревенский дневник. СПб., 2000. С. 132—142.
[3] *Достоевский.* Т. 23. С. 144.

двух отношениях — не только чувствительная повесть не слишком сентиментального, как мы его знаем, прозаика, но и своя отсылка к «Истории Государства Российского» на тяжком её современном исходе, излёте. В этом имени во главе поэмы — очень серьёзный юмор, большая игра, которую почему-то не оценила наша постмодернистская критика. Поэтическая игра большого стиля. Стратегия замысла в этом названии вещи.

Имя поставлено над поэмой и заглавие не расшифровано. Как оно соотносится с текстом? Шуткой-смехом или существенно, положительно? Наверное, так и этак, но больше существенно, положительно.

Потому что да — полотно народной жизни в современном её состоянии — если есть ещё народная жизнь (в чём широко распространённое существует сомнение). *Что сквозит и тайно светит...* Всё ещё тайно светит[4]. Ни на что не похожее сочинение Петрушевской *удостоверяет* современную народную жизнь и её, несмотря ни на что, глубину — не столь беззащитную, надо сказать, как стихийная городская жизнь в известной прозе того же писателя, более непроглядно-неприступную. Удостоверяет при-

---

[4] В сторону, но о том же, приписка личная. Письмо из Новосибирска от отца Алексея Стричека. Старый мой дорогой знакомый и старый уже человек, католический священник, служащий по восточному обряду, и филолог, автор фундаментальной книги о Фонвизине, изданной в Париже Сорбонной в 1976 г., а теперь и в Москве в 1994 г. Когда-то я познакомился с ним в Медоне, под Парижем, где многие годы он учил студентов со всего света русскому языку. Сейчас он в Сибири — «навсегда», он сказал, несёт свою службу для местной маленькой католической паствы и дружит не только с новосибирскими филологами, но просто с русскими людьми. О том и пишет в письме от 25 декабря 1998 г. по случаю пушкинских дел наступающего 99-го года:

«Бог одарил Россию Своим Пушкиным для продолжения дела Творения. А Россию нельзя не любить, её бескрайние поля, тайгу, заходящее зимнее солнце и её многотерпеливый народ. Помогал я нести дрова одной старушке. "Есть картошечка, убрала до снега". Радостно показывает карандаш. "Купила для внучка, соседка дала рублик"».

Рождество буду праздновать у одной девушки-калеки. Ноги и руки у неё парализованы. Живёт одна, убежала от родителей. Алкоголики, они пропивали её инвалидное пособие. Сидел я у неё на полу и, уходя, встать не мог: отнялись ноги. Тут она подползает, охватывает меня здоровой рукой и ставит на ноги — физически и морально».

Что сквозит и тайно светит... Всё ещё светит. Для меня письмо это тоже что-то удостоверяющее.

том без того стилизующего налёта, что был и в лучших вещах великой скончавшейся деревенской прозы.

Но — *мимо мимо* (*Гоголь*) — постоянный мотив. Но — постоянный тоже мотив обратный — задержаться, остановиться; центральные строки поэмы, пафос *подробностей*.

привожу подробности
жизнь подробна
промедление жизни подобно

Вопреки известному речению — жизни, не смерти! Гениальная формула, говорящая о любви как силе художественной. О ней в своей давней философии поступка писал М. М. Бахтин: только любовь может быть эстетически продуктивной силой — и в чём эта сила? В том, чтобы «напряжённо замедлить над предметом, закрепить, вылепить каждую мельчайшую подробность и деталь его»[5].

Напряжённо замедлить — похоже на позу автора деревенского дневника. *Exegi monumentum — населению, местоположению* — и *моментам*. Вечная память моментам. Напряжённо замедлить над ними — эстетика Петрушевской в этой в чём-то волшебной вещи. Тут и японцы в помощь, дающие глаз и ритм. *...Вчера в девять вечера закат догорал / автобус ехал среди туманов / японские дела / Хокусаи ⟨...⟩ я вошла в гравюру в туман ничего не видно в радиусе протянутой руки ⟨...⟩ так всегда / входить страшно войдешь нормально ⟨...⟩ и мать сыра земля / точно: сырая / мать ⟨...⟩ о сырая мать иду по матери / послана трактористами*, перепахавшими дорогу, что им стоит поднять лемеха раз в десять минут, но нет — картина привычная. Глаз и ритм, родившийся с первым хокку, сложенным вместе с дочкой Наташей у костра на закате: *вечерний костёр / и на небе / вечерний костёр*. Тогда и было замечено, что *народ говорит верлибром*.

Поэтому деревенский дневник омывается океаном слышимой речи, «вечной речи», как хорошо сказала автор одной из немногих чутких статей о писателе Петрушевской[6]. «Карамзин» — это «речевое пространство» со многими уровнями-слоями, от *чточточто дадада*, через *якобы Клава ударила внучку якобы*

[5] *М. М. Бахтин*. Собр. соч. Т. 1. М., 2003. С. 59.

[6] *О. Лебёдушкина*. Книга царств и возможностей // Дружба народов. 1998. № 4. С. 201.

внучка курила до чистого авторского — *я / единственный свидетель* ⟨...⟩ *что будет / если я отвернусь*. Как ни странно, странное сближение стихийной эстетики Петрушевской с философией Бахтина можно ещё продолжить; у Бахтина ведь кроме философии поступка была еще философия языка, в которой есть такое место: художник в процессе творчества видит и слышит своих героев. «Он не заставляет их говорить (как в прямой речи), он слышит их говорящими. И это живое впечатление от как бы во сне услышанных голосов может быть непосредственно выражено только в форме несобственной прямой речи. Это — форма самой фантазии»[7]. Автор «Карамзина» обладает способностью слышать многочисленных персонажей мира повествования говорящими, множественный, коллективный субъект своего дневника — говорящим, и говорящий этот мир по преимуществу дан нам не в объективных формах прямых речей отдельных лиц, независимых как бы от автора, а сонмом-хором *голосов*, уловленных авторским слухом и удержанных авторской памятью, вмещённых в эту память, ею, так сказать, приватизированных, живущих в ней, доносящихся к нам уже из особого личного авторского пространства авторской памяти. Но это личное пространство — субъективное-объективное речевое пространство множества голосов. «Живое впечатление от как бы во сне услышанных голосов» — и вправду похоже на впечатление от деревенского дневника.

От себя же, собственным голосом, автор творит свою малую лирику, даже уже и не прямо связанную с материалом этой вот окружающей жизни, но порождённую ею, вот например:

весь мир
копится в тех
кого обидели

с трудом
просачивается
сквозь них

как верблюд
через игольное ушко

[7] *В. Н. Волошинов*. Марксизм и философия языка. Л.: Прибой, 1930. С. 145.

обиженные
злобные
узкое место

мира

вдруг раз
и вообще
перекроют
кислород

через добрых
мир
свободно идёт

1999

О филологах нашего времени

Бахтин-филолог: книга о Достоевском

Бахтин в своём известном нам творчестве осуществился больше как филолог и первую громкую известность приобрёл двумя литературоведческими книгами, но он филологом себя не называл, а слово «литературоведение» произносил с гримасой. Он называл себя — не в литературных, публичных текстах, а в устных, личных, интимных высказываниях — философом. Такова была его самоидентификация: я философ.

Этот общеизвестный факт приобретает новый интерес сейчас, после нового выступления Михаила Леоновича Гаспарова о Бахтине[1]. Наш замечательный филолог специально высказался о том, что Бахтин не филолог. Как будто ведь то же и сам Бахтин о себе говорил. Но только как будто: то же да не то. Интимное (почти лирическое) самоопределение это одно, небеспристрастное суждение со стороны — другое. У Гаспарова — жёсткий и даже агрессивный отказ философу Бахтину считаться филологом: он не наш. Граница проведена очень резко. Гаспаров второй раз крупно высказывается о Бахтине — через 25 лет! Через четверть века — вторые гаспаровские антибахтинские тезисы. Рискну заметить, что слышится в этом что-то психологическое и личное, а не только научное, словно наш сильный филолог лично и глубоко задет явлением Бахтина. Словно по импульсу «Не могу молчать» это новое слово. Но выступление принципиальное, тем и интересное.

---

[1] *М. Л. Гаспаров.* История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // Русская литература XX—XXI вв.: проблемы теории и методология изучения. Материалы международной научной конференции 10—11 ноября 2004. МГУ, филологический факультет. М., 2004. С. 8.

Принципиальность эта решительная и твёрдая, нацело исключающая вместе с философом Бахтиным и просто хотя бы касательство философии к филологии, вместе же с философией исключающая и творчество из исследования («В культуре есть области творческие и области исследовательские. Творчество усложняет картину мира, внося в неё новые ценности. Исследование упрощает картину мира, систематизируя и упорядочивая старые ценности. Философия — область творческая, как и литература. А филология — область исследовательская»[2].) Вместе и упрощённый и как бы очищенный образ филологической деятельности; можно спросить — не чересчур ли очищенный? Автор этого образа в одном из своих изящных эссе утверждает «обязанность понимать»[3]; из размышления следует, что это обязанность понимать человеческую, в том числе социальную жизнь, в определении же гаспаровской филологии эта обязанность, собственно, не присутствует. В парадоксальной гаспаровской филологии это один из её вызывающих парадоксов. Вернее, она, конечно, присутствует — пессимистически: если между мной и самым интимным другом «лежит бесконечная толща взаимонепонимания, можем ли мы после этого считать, что мы понимаем Пушкина?»[4] О Пушкине далее ставшее уже знаменитым о том, что «душевный мир Пушкина для нас такой же чужой, как древнего ассирийца или собаки Каштанки»[5]. Однако Пушкин всё-таки именно *душу* послал нам в заветной лире — столь же, видимо, «неоправданно-оптимистически», как и мы стремимся с этой душой в такой оболочке, которую он посчитал надёжной — в поэтическом слове — войти в контакт. «Стилистическое богатство его ехидства» (Гаспаров о Щедрине[6], а мы о Гаспарове) бьёт по нашей иллюзии лёгкого понимания Пушкина, но ведь и прямо по автору «Памятника». Да и вообще всем «Памятникам», неоправданно-оптимистическим, филолог не хочет верить; он задаётся вопросом: как Гораций себе представлял тех, кто будет его читать в веках, ведь точно не как нас с вами[7]? Гораций, в самом деле, поставил предел своей поэзии и поэтической славе: пока

[2] Там же.

[3] *М. Гаспаров*. Записи и выписки. М., 2000. С. 95.

[4] Там же. С. 101.

[5] Там же. С. 112.

[6] Там же. С. 48.

[7] Там же. С. 99.

жрец восходит на Капитолий, да и Пушкин — пока жив будет последний пиит; но всё-таки пушкинский срок ещё не совсем истёк, а у Горация то был доступный образ его исторической римской вечности. И он же первый сказал, что не весь умрёт, авторитетнейший же современный филолог выставляет против Бахтина картину своей филологической некрофилии (прямо так её именуя) и всякого бывшего слова как мёртвого материала и разговора с мёртвым поэтом как разговора с камнем. *Нет, весь я не умру*, однако, сказано было прямо.

Смеем предположить, что гаспаровская картина несовместимого разделения исследования и творчества («типа», как сейчас говорят, железного занавеса) — картина недостоверная. Творчество нужно и в простом общении, чтобы «разбирать по камушку» толщу взаимонепонимания[8] (а философски гаспаровская филологическая картина вся упирается в эту картину простого общения). Согласимся: творчество преобразует предмет исследования, но как «оставить его неприкасаемым»[9], если мы уже к нему прикоснулись с целью его исследовать? Вот загадка: хитрый Эдип, разреши.

Это отступление в сторону М. Л. Гаспарова вынужденно становится вступлением в тему о Бахтине-филологе. Бахтин стал известен книгой о Достоевском, и мы когда-то примчались втроём в Саранск к литературоведу, которого не с кем было сравнить. Он же сразу уточнил знакомство: — Но я не литературовед, я философ. То же затем твердил Дувакину. Первая репутация литературоведа и по Гаспарову была недоразумением, длящимся и поныне. Бахтин по недоразумению считается филологом — лишь потому, что написал две книги «на материале Достоевского и Рабле». *На материале* — т. е. это книги не о Достоевском и Рабле, а о чём-то своём, бахтинском, пользуясь ими как материалом.

Это впечатление «материала» — неслучайное: вот и Ольга Седакова говорит о материале, который даёт возможность мыслителю «заземлить» свою слишком общую мысль и «успокоить» её «на каком-то конкретном задании»[10]. Это неплохо сказано.

«Философ в роли филолога» — гаспаровская формула недоразумения, какое заключает в себе «случай Бахтина». Для Гаспа-

[8] Там же. С. 97.
[9] Там же. С. 100.
[10] *О. Седакова*. Проза. М., 2001. С. 268.

рова contradictio in adjecto. Между тем в самом деле *философ в роли филолога* — это довольно точный портрет автора книги о Достоевском 1929 г. Определение же «случай Бахтина» напоминает нечто в истории мысли — «казус Вагнер» у, кажется, нелюбимого филологом «сверхфилолога» Ницше[11]. «Случай», похоже, тоже критический и требующий, видимо, для науки филологии защиты. Наверное, оттого — повышенный градус реакции на «случай». Раздражение принципиального филолога некорректностью бахтинской философско-литературоведческо-лингвистической смеси (этим «садомазохистским клубком»[12]) как внутренний мотив — можно было и четверть века назад расслышать. Реакция небеспричинная — ведь и в иных самых первых и более ранних реакциях была отмечена та самая *смесь языков* — в выразительном описании языка бахтинского «Достоевского» у Юлии Кристевой в конце её предисловия к французскому переводу 1970 г.: язык гуманистически-расплывчатый, пользующийся как терминами такими туманными гуманитарными понятиями, как душа и голос, язык, скользящий «между документированным стилем тщательного историка литературы и проникающей интуицией как способом чтения текстов; сочинение ни литературное, ни лингвистическое, ни философское, но всё это вместе сразу»[13].

---

[11] «Сам Ницше, думая быть действительным сверхчеловеком, был только сверхфилологом ⟨...⟩ Оставаясь всё-таки филологом, и слишком филологом, Ницше захотел сверх того стать “философом будущего”, пророком и основателем новой религии. Такая задача неминуемо приводила к катастрофе, ибо для филолога быть основателем религии так же неестественно, как для титулярного советника быть королём испанским» (Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва. Т. X. СПб., 1914. С. 29).

[12] *М. Гаспаров*. Записи и выписки. С. 101.

[13] Полный текст в оригинале заключения Кристевой об озадачившей передовую французскую методологию «промежуточности» и «двусмысленности» предприятия Бахтина: «On comprend ici pourquoi l’entreprise bakhtinnienne ne peut être qu’intermédiaire. Sous le nom de p o é t i q u e, hérité de ses prédécesseurs historicistes et formalistes, Bakhtine scrute un continent que les outils de la poétique ne peuvent pas atteindre. D’où l’ambiguité de sa démarche: hésitant entre un langage humaniste, voire sourdement chrétien, et une terminologie technique; se glissant entre une documentation soignée d’historien de la littérature et une intuition perçante dans la lecture des textes; ni littéraire, ni linguistique, ni philosophique, mais tout cela à la fois; souvent répétitive, parfois imprécise; déplaçant constam-

Естественно, двойственные не только реакции и оценки, но понимания. Для В. В. Бибихина, напротив, книга о Достоевском — слишком филологическая, литературоведчески зашифрованная; «terminologie technique» из описанного Кристевой сплава прежде всего бросается покойному, увы, филологу-философу тоже в одном лице, в глаза; человеческое, экзистенциальное содержание достоевского мира зашифровано специальной терминологией. Автор книги «был скован подчёркнутой техничностью, после символистской вольницы, нового литературоведения с его теориями жанра, типами сказа» и работал «в искусственном отстранении от того, о чём говорит ⟨...⟩ Своей отстранённой терминологизируюшей манерой Бахтин подтверждал неизбежный по его убеждению разрыв между шифром научного исследования и необъятной правдой»[14].

После символистской вольницы... Сам её лидер и в то же время дисциплинирующий ум вспоминал её сильно «после»; в своей итоговой книге о Достоевском, вышедшей в 1932 г. в эмиграции по-немецки, он описывал изменение ситуации в мире мысли о Достоевском: в начале века интересовались его большими идеями, но они обыкновенно служили предлогами для разных мистических идеологий, «которые легко расцветали на богатой почве его титанической проблематики. В наше трезвое время внимание исследователей обращается почти исключительно к открытию фактов и формальных вопросов, к биографии или к технике повествования, к стилю, к сюжету, к художественным средствам и литературно-историческим связям»[15].

Очевидно, для Вячеслава Иванова «титаническая проблематика» Достоевского в большей или меньшей мере утрачивается в этом новом литературоведении; но он же признаёт, что в старой философской критике эта огромная проблематика служила предлогом для разных идеологий. Неизвестно, читал ли Иванов бахтинскую книгу 1929 г., мог и читать — её внимательно читали в эмиграции, более внимательно, чем в отечестве, — но ситуацию он описал ту самую, в какой возникли «Проблемы творчества До-

---

ment le sens des termes linguistiques sans jamais les fixer rigoureusement (que veut dire, en fin de compte, le terme "mot" au-delà de la représentation?)» // *Mikhail Bakhtine*. La poétique de Dostoievski. Paris, 1970. P. 21.

[14] *В. В. Бибихин*. Слово и событие. М., 2001. С. 107—108 (статья 1991 г.).

[15] *Вяч. Иванов*. Собр. соч. Т. IV. Брюссель, 1987. С. 558—559.

стоевского» (*ПТД*). Они возникли на месте встречи нашей философской критики и новой науки о Достоевском, одновременно рождавшейся в отечестве и в эмиграции (пражские сборники А. Л. Бема). Встреча эта и дала в 1929 г., «в наше трезвое время», этот случай «философа в роли филолога». Пожалуй, тогда в публичном литературоведении такой единственный случай.

Если верить ему самому, он не очень хорошо себя в этой роли чувствовал. Я уже рассказывал в печати о разговоре с М. М. в 1970 г., когда он жаловался, что написал свою книгу не так, как мог бы, потому что не мог там прямо говорить «о главных вопросах» — *оторвал там форму от главного*, так он это формулировал[16]. Значит, «главное» было всё-таки философское и религиозное, и он через сорок лет жалел, что не мог философствовать прямо.

Бахтин был назван недавно «переводчиком идей Вяч. Иванова на язык следующего поколения»[17]. Следующее поколение, вступавшее на поприще после 1917-го, уже отрывалось от символистской и религиозно-философской эпохи, при всём сохранении остаточной связи и даже рыцарской верности ей. *ПТД* и явились книгой-памятником постсимволистского понимания Достоевского на фоне его понимания в символизме (прежде всего Ивановым). Недавно была дана попытка уточнить «исторический контур Бахтина» поправкой ко взгляду М. Л. Гаспарова (в первом его выступлении 1979 г.), уравнявшего его с формалистами в рамках их общей эпохи 20-х годов. Любопытна при этом фактическая ошибка О. Седаковой, решившей о Бахтине, что он «на полпоколения старше формалистов. Они — теоретики времён футуризма, он — мыслитель конца символизма»[18]. На самом деле он с формалистами из одного поколения, притом все главные формалисты — Эйхенбаум, Шкловский, Тынянов — старше. Но ошибка неслучайная, перед нами, видимо, интересный случай разного философского возраста в одном физическом и культурном поколении: можно сказать, что Бахтин *теоретически, философски старше* в рамках того же поколения и той же эпохи. Формалисты отрясали символистский философский прах со своих ступней — автор книги *ПТД* шёл по следу Вяч. Иванова, но

---

[16] Новое литературное обозрение. № 2. 1993. С. 71—72; *С. Г. Бочаров*. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 475—476.

[17] *Л. Силард*. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 25.

[18] *О. Седакова*. Проза. С. 265—267.

делал поворот, оборачиваясь, как сказочный герой, философом в роли филолога.

С чего он начал в книге о Достоевском? С того, что отказался «софилософствовать» с Достоевским (с его героями), освободил своего Достоевского от философской критики, владевшей мыслью о Достоевском на протяжении полувека (начиная с трёх речей Владимира Соловьёва в 1881—1883). Эту власть философской критики он отклонил с порога — за одним исключением, решительно отделив Вячеслава Иванова от всех иных имён философской эпохи. Иванов открыл новый путь понимания Достоевского, в чём же он состоял? В том, как построена знаменитая статья Иванова о романе-трагедии (1911). Она построена так, что вначале рассмотрен «принцип формы», а уже за ним — «принцип миросозерцания» Достоевского. От принципа формы к принципу миросозерцвния — вопреки традиционной логике «от содержания к форме». Иванов первый рассмотрел Достоевского в таком порядке, назвав его «грандиознейшим из художников»[19]. Это и был «новый путь» и вообще изрядная новость в литературной критике.

Пошёл ли дальше Бахтин на этом пути? В книге 1929 г. он описал коперниканский переворот (по Канту), какой в мире Гоголя совершил Достоевский. Но и сам автор книги совершил свой коперниканский переворот в понимании Достоевского Вячеславом Ивановым. В структурном рисунке статьи Иванова он произвёл *рокировку принципов*, а именно: то, что Иванов описывал как «принцип миросозерцания» Достоевского — «абсолютное утверждение... чужого бытия: “ты еси”» — Бахтин захотел понять как «принцип формы» его романа, не приняв в то же время ивановского определения принципа формы как романа-трагедии.

Итак — *«ты еси»*. Ключевое слово, про которое мало сказать, что это слово философское, — это слово прямо религиозное, слово молитвы Господней, завещанной нам самим Христом («Отче наш, Иже еси...» — *Мф. 6, 9*). Почему-то комментаторы как Иванова, так и Бахтина не вспоминают, как это слово звучало в русской поэзии — у Державина, в оде «Бог», построенной как поэтически-богословское доказательство от человека, как бы обратное заклю-

---

[19] *Вяч. Иванов.* Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 8.

30 — 7013

чение от следствия к причине: *Я есмь — конечно есь и Ты.* «Ты еси» державинское до Достоевского и Вячеслава Иванова:

Ты есь — Природы чин вещает,
Гласит моё мне сердце то,
Меня мой разум уверяет:
Ты есь — и я уж не ничто![20]

Бахтин своими словами так пересказывал «Ты еси» Вячеслава Иванова: «превратить другого человека из тени в истинную реальность» (6, 15[21]) — это формула не Иванова, а Бахтина, и в точности по Державину. Иванов молитвенную мысль о Боге истолковал как мысль Достоевского о человеке. Бахтин пошёл дальше по пути *филологической секуляризации* этой мысли и принцип миросозерцания по Иванову истолковал как принцип формы.

Сорок лет спустя он будет мучиться этим — тем, что прямо не мог говорить «о главных вопросах». О каких, М. М., главных вопросах — я его тогда спросил. — Философских, чем мучился Достоевский всю жизнь, — существованием Божиим. «Ты еси» в молитве и есть утверждение существования Божия. Вячеслав Иванов по-державински понял это слово как онтологию человека, утверждение человека у Достоевского: *Ты есь — и я уж не ничто*! Бахтин этот тезис философский понял как тезис филологический — «ты еси» вячеславивановское, понятое как структурный принцип романа, и есть бахтинская полифония.

Мы подходим к главному термину-шифру знаменитой книги, остающемуся для нас поистине шифром. Главное слово той терминологизирующей манеры, что для В. В. Бибихина заслоняет от нас достоевскую «необъятную правду». Об этой манере, видимо, знал кое-что и сам Бахтин, когда писал (как раз в заметках к переработке книги о Достоевском) о специальном термине как

---

[20] Примечание текстологическое: в изданиях Державина советского времени повсеместно печатается нелепое — «ты есть», т. е. производится грамматически неграмотная текстологическая секуляризация текста, уничтожающая молитвенную славянскую форму. Кажется, единственное исключение — «Г. Державин. Оды», Л., 1985. С. 78 — издание, подготовленное С. С. Аверинцевым, первое восстанавливает державинский текст.

[21] Бахтин цитируется по: Собр. соч. Т. 1, 2, 5, 6. М., 1996—2003, с указанием тома и страницы.

«том лежачем камне, под который вода не течёт, живая вода мысли» (5, 377). Бахтинская полифония и остаётся для нас, пожалуй, главным лежачим камнем. Сам автор книги объяснил её как «простую метафору», заимствованную из музыкального языка и обращённую им в свой термин за неимением «более подходящего обозначения». Стоит ли за этим метафорическим термином-шифром влекущая всех писавших о Достоевском его «титаническая проблематика», по Иванову, или его «необъятная правда», по Бибихину? Удаётся ли Бахтину этим шифром нечто в этой правде «объять»?

Мы от Козьмы Пруткова знаем, что нельзя объять необъятное. Филология по Гаспарову из этого и исходит, и нельзя ничего представить более чуждого ей, чем этот титанический и патетический язык Иванова и Бибихина. Филология трезво оставляет за порогом всё титаническое и необъятное — однако она не может его отменить для читателей Достоевского. Книга Бахтина ведь тоже оставляет за порогом многое, притом такое, что почти исключительно занимало литературу о Достоевском — открытое содержание его знаменитых идей (всё ли позволено, если... и пр.), т. е. ту самую проблематику в её вербальном прямом выражении в речах героев. Всё это вербальное полностью исключено здесь из рассмотрения, об этом в книге ни слова, что составляет весьма интересную отличающую её в литературе о Достоевском особенность. Однако кто скажет, что эта самая проблематика — философская, экзистенциальная, пожалуй, и впрямь титаническая — здесь не присутствует? Книга дышит ею, но прозревает её в каких-то иных пластах романного целого, не столь открытых прямому восприятию. Автор словно снял этот верхний пласт содержания и тем разгрузил свой аналитический аппарат для проникновения в некую сокровенную храмину достоевского мира — в «Достоевского в Достоевском», как Бахтин его понял. Как Достоевский искал человека в человеке[22], так автор книги ищет Достоевского в Достоевском и прямо так формулирует свою исследовательскую цель и амбицию (6, 12). Этот Достоевский в Достоевском — *художник* Достоевский, о котором автор в первых строках говорит, что он и есть «Достоевский прежде всего..., а не философ и не публицист»; художник «(правда, особого типа)» — уточнение в скобках (6, 7); но и сам автор книги, конечно, фило-

[22] *Достоевский*. Т. 27. С. 65.

лог особого типа. Но если всё же филолог, то это значит, что он написал эту книгу о Достоевском, а не только «на материале». Репутацию книги, тем не менее, окрашивает сомнение как раз по части верности философской конструкции автора самому Достоевскому. Что Достоевский в книге — предмет или материал, и чего в ней больше — художника Достоевского или мыслителя Бахтина?

Достоевский в Достоевском как человек в человеке у самого Достоевского: так, по исследовательской аналогии, представляет свой метод автор книги, заимствуя его у предмета исследования. Человек в человеке — «внутренний человек», центр бахтинских анализов, всюду имеющих направление к проникновению внутрь, по пути снимая внешние пласты, в том числе нанесённые толмачами-философами. Вот — глава «Идея у Достоевского». Герои его живут идеями, но исследователя интересует, не *какими* они живут идеями, а *как* они ими живут; идея у Достоевского — не её *«предметные "вершки"»* (а ведь они волновали идеолога Достоевского), а её *«корешки в человеке»* (6, 108): вот художественный язык *Бахтина-филолога*. Достоевский-художник мыслит «не мыслями, а точками зрениями, сознаниями, голосами» (6, 106). «В каждой мысли личность как бы дана вся целиком», поэтому идея отождествляется с внутренним человеком, а далее следует отождествление с ним и таких ведущих категорий бахтинского анализа, как *голос* и *слово*. Такую же интериоризацию претерпевает и категория *события*: «связующее *внутренних людей* событие» (6, 19) — так понимает его Бахтин. Не внешних оно связует людей в сюжете романа, а внутренних в диалоге. И не в обычном грамматическом диалоге, бегущем в строках романа, а в некоем более трудном для наблюдения событии структурном, возносящемся над диалогами в тексте. В самом деле, как констатирует Кристева, значение всех привычных терминов сдвинуто (не лингвистических только, а терминов поэтики) — в сторону интериоризации.

Соответственно всей бурной сфере внешних событий у Достоевского (его знаменитым сюжетам) уделяется столь же мало внимания, что и обширной сфере борьбы идей в его мире (интересовавшей почти исключительно литературу о Достоевском). Есть иное, внутреннее событие, которое и именуется здесь диалогом. Как бы по-дантовски неподвижное, пребывающее и «возвышающееся над сюжетом» (6, 296) основное (и единственное) событие-диалог (образ такого «висящего» над сюжетом события

был усмотрен уже в статье Вячеслава Иванова, наблюдавшего в романах Достоевского перипетийную цепь, «на которой висит, как некое планетное тело, основное событие...»[23]).

За динамическим рядом, перипетийной цепью, просматривается пребывающая, статическая картина. Её состояние определяется утверждаемой Бахтиным для мира Достоевского категорией *одновременности* («сосуществование и взаимодействие» всего смыслового материала в разрезе единого времени, «как бы в пространстве, а не во времени» — 6, 36), что типологически отделяет Достоевского от такого художника становления (художник «становящегося ряда»), как Гёте (как, вероятно, и Пушкин), и сближает с Данте (дантовские параллели несколько раз работают в книге). В недавней работе А. Е. Махов проницательно связал два мотива бахтинской книги — *одновременность* и *вечность* («ибо в вечности, по Достоевскому, всё одновременно, всё сосуществует» — 6, 37), связал их друг с другом и с таинственной бахтинской полифонией. В статье Махова достоевско-бахтинская полифония рассмотрена как ступень в истории этого музыкального термина, музыкальная же его история имеет за собой «трансмузыкальную» предысторию, уходя корнями в «религиозные и мистические концепции» и средневековую теологию. «Этот смысловой, трансмузыкальный элемент, всегда присутствовавший внутри идеи полифонии, но постоянно заслонявшийся технической, специально музыкальной проблемой, был как бы пробуждён Бахтиным, вызволен им из строго музыковедческого словоупотребления»[24]. «Если средневековая музыкальная полифония в самом деле уходила своими корнями в богословское учение о мистической одновременности ветхозаветных и новозаветных событий, выражая звучанием одновременность в вечности, — то в полифоническом мире Достоевского эта идея переживает своего рода воскрешение»[25].

---

[23] *Вяч. Иванов*. Борозды и межи. С. 20.

[24] *А. Е. Махов*. Музыка слова: из истории одной фикции // Вопросы литературы. 2005. № 5.

[25] *А. Е. Махов*. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005. С. 117. — Позволим себе привести здесь выдержку из письма автора этой книги автору настоящей статьи от 6 сентября 2005 г.: «Меня очень занимает гипотеза (не моя) о происхождении музыкальной (ученой, “монашеской”) полифонии из богословия, но я

В «Путях русского богословия» о. Георгия Флоровского (1937) идея книги 1929 г. была принята и определена как *философская* полифония: «Заслуживает полного внимания мысль о философской полифонии у Достоевского»[26]. В книге, однако, это мысль филологическая, осуществлённая здесь в виде бахтинского парадокса об авторе и герое. Критики этого парадокса напоминали автору ту классическую истину, что автор есть автор, герой есть герой. Как будто сам он не знает этого и не написал ещё до «Достоевского» трактат на эту тему. Но Достоевский интересовал Бахтина как неклассический случай. Достоевский «не укладывается ни в какие рамки, не подчиняется ни одной из тех историко-литературных схем, какие мы привыкли прилагать к явлениям европейского романа» (6, 11). Вот типичный для Бахтина ход мысли, а слово «не укладывается» — любимое слово; он любил всё то, что «не укладывается». Рабле тоже у него «ни на что не похож» в европейской литературе[27]. Это своё внимание к явлениям уникальнейшим он доводил до предела, индивидуализируя их до предела, но тем самым их изолируя, изымая их из нормальной истории литературы и вызывая естественную оппозицию со стороны нормальной филологической науки.

Так и идею свободы героя от автора у Достоевского он довёл до предела того, что возможно в литературном произведении вообще. Это концепция на грани возможного. Но такая и отвечает, по Бахтину, поэтике Достоевского. *Бахтин её описывает как почти невозможную* — но тем самым он, кажется, описывает некую мировую ситуацию, не только литературную.

тщетно искал средневековый текст, который бы это ясно доказывал. И вот странное рассуждение у Бахтина об "одновременности в вечности" сыграло (для меня) роль этого отсутствующего средневекового текста. Я говорю — странное, потому что оно звучит удивительно средневеково, словно бы писал какой-нибудь экзегет, занятый симметричным расположением "в вечности" смыслов и фигур Священного Писания. Могу лишь подозревать, что тема "Бахтин и средневековое мышление" не ограничивается смехом, карнавалом, пародиями и т. п., но имеет какие-то пока ещё скрытые стороны».

[26] Прот. *Георгий Флоровский*. Пути русского богословия. Paris, 1981. С. 553.

[27] *М. Бахтин*. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М., 1965. С. 5.

Он описывает ситуацию утопическую — а впрочем, возможно, осуществившуюся в метаистории. Утопическая идея его конструкции в том, что «и невозможное возможно» в этом особом и исключительном случае, какой для него явил роман Достоевского. Ведь и сам Достоевский разве не провоцирует на столь экстравагантный взгляд на себя и на свой роман? Парадокс Бахтина об авторе и герое «не укладывается» в сознание. А сходящиеся параллельные неевклидовой геометрии укладываются? Но разве не сам Достоевский провоцирует на эту аналогию тем нервным интересом к сходящимся параллельным, что, со скрытой ссылкой на Лобачевского, обнаруживает Иван Карамазов? «Я, голубчик, решил так, что если я даже этого не могу понять, то где ж мне про Бога понять»[28]. И, в пику евклидову уму героя, страстно им утверждаемому, не строит ли автор свой неевклидов мир? Если так, то такой «словесный объект» филология М. Л. Гаспарова исключает из филологического изучения в принципе; и не только исключает, но и «следит», чтобы исследователи «не применяли неевклидовы методы к таким словесным объектам, для которых достаточно евклидовых»[29]. Так и гаспаровская филология на протяжении уже четверти века неустанно «следит» за бахтинской.

Наконец — центральный полифонический тезис этой последней формулирует парадокс, заложенный в мировую жизнь вообще: авторский замысел Достоевского *«как бы предопределяет героя к свободе»* (6, 18), — что побуждает вспомнить иной авторский замысел, предшествовавший роману Достоевского; как заметила Н. К. Бонецкая, этот тезис, вызвавший столько недоумений, есть, собственно, перефразировка вероучительного положения о *сотворённой свободе человека*[30].

Обратим внимание: на той же странице, где Бахтин формулирует свой парадокс об авторе, предопределяющем героя к свободе, он ссылается в подтверждение на идеи новой математики: «Относительная свобода героя не нарушает строгой определённости построения, как не нарушает строгой определённости математической формулы наличие в её составе иррациональных или трансфинитных величин» (6, 18)[31]. Пониманию бахтинской

[28] *Достоевский*. Т. 14. С. 214.

[29] *М. Гаспаров*. Записи и выписки. С. 102.

[30] Studia Slavica Hung., 31. Budapest, 1985. С. 100.

[31] О философско-религиозном значении математического учения о трансфинитных числах см. в статье Владимира Губайловского «Геометрия Достоевского» (Новый мир. 2006. № 5. С. 158—159).

книги ещё предстоит выяснить, в каких связях и соотношениях работают и «играют» в ней музыкальные и математические аналогии и метафоры.

Итак, полифония по-бахтински — это как термин «просто метафора», как идея — это гипотеза (если же принять трансмузыкальный анализ Махова, далеко не просто метафора[32]). Это гипотеза о том, что возможно теоретически невозможное — недопустимая в нормальной эстетике степень свободы героя. Для чего такая степень свободы героя? Для испытания свободы человека. Об этом вновь Вячеслав Иванов, с отсылкой к библейскому первособытию (скрыто заложенному, как «вековой прототип», и в бахтинской полифонии): «Достоевский был змий, открывший познание путей отъединённой, самодовлеющей личности и путей личности, полагающей своё и вселенское бытиё в Боге. Так он сделал нас богами, знающими добро и зло, и оставил нас, свободных выбирать то или другое, на распутье»[33].

В полемике с формалистами в 1924 г. Бахтин заметил, что у них «поэтика прижимается вплотную к лингвистике» (1, 269). Но к чему «прижимается» его собственная поэтика в книге 1929 г.? К чему-то тоже она прижимается — к каким-то общим бахтинским началам, к предмету же — самому Достоевскому — относится со значительной теоретической дистанции, что и порождает вопрос о соответствии предмету. Она имеет перед собой неко-

[32] Шеллинг, говоря парадоксально, в своем анализе музыкального языка описывает отличия мелодии от гармонии, так сказать, в бахтинских терминах: «В первом случае — явное единство в многообразии, во втором — многообразие в единстве; там — последовательность, здесь — сосуществование». Ритмическая музыка «как бы более верна природному назначению музыки, которое таково: быть искусством ряда последовательных явлений, почему она и реалистична; гармоническая же музыка охотно бы желала предвосхитить из более глубоких сфер высшее идеальное единство, как бы идеально снять последовательность и представить тогда множество в моменте как единство». Музыкальная полифония (этим термином Шеллинг не пользуется) включена в гармонию, поскольку проявлениями последней названы изобретение контрапункта и многоголосного пения в XII веке (*Шеллинг*. Философия искусства. М., 1966. С. 202—205). Шеллинг здесь оспаривает Руссо, называвшего гармонию «готическим, варварским изобретением» (с. 205). О критике у Руссо полифонии «как абсурдного одновременного сочетания “двух речей”» см. в вышеназванной книге Махова, с. 112.

[33] *Вяч. Иванов*. Борозды и межи. С. 8.

торый теоретический, идеальный объект — в европейской эстетике начала XX в. он известен под названием *эстетического объекта*, отличаемого от конкретного «материального произведения» (1, 274—275); это есть философский, духовный эквивалент, соотносительный произведению, но не совпадающий с ним (из гаспаровской филологии эстетический объект, очевидно, исключается в принципе). Именно эстетический объект, по слову В. Н. Волошинова в одной из статей того же 1929 г., представляет собой «синюю птицу» творческого стремления художника и интерпретатора. Роман-трагедия Вячеслава Иванова и полифонический роман Бахтина и были такие пойманные, как они полагали, синие птицы (а между ними ещё была модель идеологического романа Достоевского в статье Б. М. Энгельгардта 1924 г.). Полифоническим романом Достоевского и именуется в книге та общая модель его творчества (эстетический объект), которая описывается *как бы сквозь произведения Достоевского как таковые*.

Этот ультратеоретический уровень рассмотрения Достоевского в книге и порождает массу вопросов, недоумений и возражений. В наши дни у книги странная репутация. Она у нас на почётном положении «памятника», на неё по-прежнему много ссылаются, но нынешней армии «достоевсковедов» она не очень нужна, наша новая достоевсковедческая волна, весьма активная, обходится без Бахтина, и говорится прямо, что знаменитая книга уже отошла в историю. Есть, однако, и другое впечатление — что она остаётся невостребованной, чему почётное положение памятника только способствует. Мы когда-то приняли книгу как философский ключ к Достоевскому — именно здесь остаётся вопрос и сомнение, притом вопрос и сомнение адресуются прежде всего литературоведческому исследованию.

Десять лет назад на страницах журнала «Новое литературное обозрение» прозвучало — не как вопрос, а как утверждение — «Чего Бахтин не смог прочесть у Достоевского»[34]. Кэрил Эмерсон недавно рассказала на страницах «Вопросов литературы», что это заглавие было тенденциозно её статье приписано редакцией «НЛО»[35]. В статье, тем не менее, речь в самом деле идёт о том, о чём говорит приписанное заглавие. И это законное на-

[34] Новое литературное обозрение. № 11 (1995).
[35] Вопросы литературы. 2005. № 4. С. 15.

правление интереса — да, наверное, многого в Достоевском Бахтин не смог — или же не захотел — прочитать. Но вопрос — что же он смог прочитать в Достоевском, чего не смог никто до него. И тут остаётся неясность.

Кэрил Эмерсон говорит о бахтинском логоцентризме в ущерб визуальной и чувственной сфере, которую у Достоевского он просто не замечает, это его «слепая зона». И это так, но это в книге осознанно так. Мы здесь читаем, что герой Достоевского — не характер, не образ, а «полновесное слово, чистый голос, мы его не видим, мы его слышим...» (6, 63) Однако нет сомнения в том, что мы достаточно много видим у Достоевского, и «чистые голоса», как остроумно заметил один из критиков книги (С. Ломинадзе), не убивают старушек топором[36].

Книга вообще напрашивается на опровержения на каждом шагу. На каждом шагу шокирующие утверждения, выводящие Достоевского из литературного общего ряда. Но хорошо однажды сказала Лидия Гинзбург — она сказала о «плодотворной односторонности» (и даже «системе плодотворных односторонностей»[37]). Это она сказала в защиту, вернее, в обоснование своих учителей-опоязовцев: как будто сами они не знали, что в гоголевской «Шинели» есть кроме сказа и «гуманное содержание». Но они позволяли себе его игнорировать, у них была *система плодотворных односторонностей*, без которой они не сказали бы то, что они сказали.

И теоретический их противник Бахтин позволял себе кое-что игнорировать ради резких своих утверждений, пренебрегающих достоверностью в каждом слове, но зато позволяющих резко и выпукло поставить парадоксальный факт. Этот факт — герой Достоевского по Бахтину: *не образ, а слово*. Определение-парадокс, поскольку герой-человек как целое определяется через то, что обычно считается функцией или частью. Не характеры-образы живут и действуют (и даже убивают топором) в мире Бахтина-Достоевского, а *внутренние люди* («связующее *внутренних людей* событие»), чистые голоса. В устной лекции он описывал «театральный эффект» восприятия Достоевского — «тёмная сцена с голосами, больше ничего» (2, 267). Этой сплошной интерио-

[36] Вопросы литературы. 2001. № 2. С. 44.

[37] *Л. Гинзбург*. Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, 1989. С. 55.

ризации мира и отвечает полифоническая идея как идея транс-музыкальная: в полифоническом мире *голос* — действующее лицо, «нетождественное внешнему персонажу»; отсюда и музыкальная аналогия — «в музыке выражение не сопровождается воплощением или овеществлением»[38].

«*Мы его не видим, мы его слышим*» — это заведомо неточное полноценно здесь убедительно.

Слово царит в бахтинской картине мира, в самом деле, в ущерб *лицу* человека, которое тоже у Достоевского, особенно в «Идиоте», особая ценность. Князь Лев Николаевич в защиту Настасьи Филипповны находит единственный аргумент: «...но тут было ещё одно, что вы пропустили, потому что не знаете: я смотрел на её л и ц о!»[39].

Автор книги тоже не смотрит на это лицо: он Настасью Филипповну, как и всех прочих у Достоевского, *не видит, а слышит*. И тут он, кажется, умеет расслышать то, чего никто не расслышал у Достоевского. Все читавшие книгу помнят «кухню» Макара Девушкина. Речь его на этом слове «корчится» под взглядом чужого человека. Но так же корчится исповедь Ставрогина, у того от стыда, у этого от гордости. Слово, которое *корчится*: вот ещё пример языка исследования, художественно близкого языку исследуемого объекта, как будто столь притом отвлечённого (эстетического объекта); но оба анализа я бы назвал конгениальными Достоевскому. Настасья Филипповна, говорит Бахтин, не знает правды о самой себе: она знает себя виновной и назло осуждающему её миру утрированно такой себя утверждает — как «рогожинскую», и она же знает про себя, что она «не такая», как угадал князь. Слово князя нужно, чтобы вмешаться в её внутренний спор и помочь узнать себя настоящую — лучшую. Такова же и роль Алёши в решающем разговоре с Иваном. Это вершина бахтинских анализов — диалог Алёши с Иваном (6, 283—285). Алёша видит страшную картину разложенной воли брата и вмешивается в эту внутреннюю картину, чтобы помочь и спасти. Он знает и ту правду, что знает на глубине сам Иван и непременно скажет себе: я убил («Да себе самому, по замыслу Достоевского, и нельзя дать иного ответа»: 6, 284), но перекрывает её тоже правдой, которую его Бог послал сказать брату — послал как сторожа

[38] *А. Е. Махов*. Musica literaria. С. 116.

[39] *Достоевский*. Т. 8. С. 484.

брата своего, по библейскому архетипу: «Но убил не ты ⟨...⟩ Меня Бог послал тебе это сказать»[40].

«*Не ты*» Алёшино — то же, что «*не такая*» у князя. Здесь вернёмся к статье Кэрил Эмерсон. Она называет бахтинское прочтение Достоевского благодушным и нечувствительным к грубым, мрачным и злым сторонам достоевского мира (любопытен такой разброс в восприятиях: наоборот, для О. Седаковой бахтинский диалог это сплошной «скандал» — одним этим словом она определяет всю книгу[41]). И с этим тоже у Эмерсон можно, наверное, согласиться — но ведь мрачное у Достоевского на поверхности, идеальное в глубине. Князь, говорящий ей, что она не такая, — «просто не прав» — она именно *такая*, возражает Эмерсон князю и Бахтину, ссылаясь на сюжет романа. А сюжет Бахтин недооценивает тоже, что тоже верно: *слово у него стоит над сюжетом*. Все гибнут в сюжете, но вот над сюжетом было сказано одно «проникновенное слово», оно никого не спасло в сюжете, но оно остаётся как слово-вершина и возвышается над сюжетом. Так ли это у Достоевского? Такая или же не такая Настасья Филипповна? Смотря как чувствовать Достоевского. Для меня как читателя Достоевского откровением у Бахтина в своё время была именно его ориентация на Достоевского в Достоевском как на идеальное в Достоевском.

Верна ли бахтинская картина диалога, которая у него разлагается на голоса в одном человеке, в одном сознании, как духовные силы в одном человеке, а диалог подобен мистерии или даже моралите? В таком анализе наша читательская картина дробится и усложняется, словно бы разлагается, — интериоризация общей картины ещё интенсивнее продолжается. Вспомним критику Бибихина и его слова про отстраняющие и мешающие читателю Достоевского научные шифры, закрывающие необъятную правду. Но я читаю про диалог Алёши с Иваном, и Бахтинский шифр меня не отстраняет, а приближает, напротив, к людям-героям и вводит внутрь, позволяет вложить персты в ту самую необъятную правду.

Что ещё интересно — в этом анализе автор вошёл в контакт с проблематикой психоанализа, которой, как мы знаем, весьма интересовался. Н. И. Николаев опубликовал записанное Л. В. Пум-

---

[40] *Там же*. Т. 15. С. 40.

[41] *О. Седакова*. Проза. С. 271.

пянским устное выступление Бахтина: «Бл. Августин против донатистов подверг внутренний опыт гораздо более принципиальной критике, чем психоанализ. "Верую, Господи, помоги моему неверию" находит во внутреннем опыте то же, что психоанализ» (1, 341). И Достоевский, по Бахтину, находит во внутреннем опыте то же — расколотость голоса человека на противоположные реплики, какую чорт и Алёша нашли в Иване и хотят в разговоре с ним повернуть в свою сторону. *Верую, Господи, помоги моему неверию* — разве не так же в точности хочет Алёша помочь неверию брата? «Меня Бог послал тебе это сказать». Не даёт ли записанный Пумпянским устный текст Бахтина модель его понимания диалога у Достоевского (а сколько ещё такого устного бахтинского, широко активного в 20-е годы, осталось не записанным)? Понимание диалога по типу евангельскому ближе, точнее, чем по модели психоанализа.

И ещё, последнее — Достоевский и Лев Толстой: классическая и уже банальная оппозиция — она и в бахтинской книге в центре внимания. Бахтин открыл в филологии тему чужого слова как тему, близкую Достоевскому; Толстому она близка не была. Эта тема резко легла на мир Достоевского, и что она в нём открыла? Надо сказать, что открыла всякие неприятные вещи — уже ставшие знаменитыми всяческие оглядки, лазейки, оказывается, насквозь этот мир просекающие — «от голядкинских обидчивых оговорок и лазеек до этических и метафизических лазеек Ивана Карамазова» (6, 229). Неприятная тема чужого слова, для многих читателей неприятно отличающая мир Достоевского от мира Толстого. Но по Бахтину эта неприятная тема — глубокая тема. Чужое слово — страшное для человека и его подавляющее, и оно же — необходимое человеку и его утверждающее. «Ты еси» — ведь тоже чужое слово. Человек нуждается в признании и утверждении его другим человеком — книга о Достоевском об этом написана. Это наша человеческая, «слишком человеческая» потребность — но Достоевский, по Бахтину, представляет собой её оправдание. В уже несколько раз поминавшемся очерке О. Седаковой она говорит о «существенной самонедостаточности» человека в философской бахтинской картине[42]. *Существенная самонедостаточность* — это точно сформулировано, и она имеет у Достоевского оправдание. Что его отличает от Льва Толстого, с

[42] *О. Седакова.* Проза. С. 270.

его, Толстого, исканием одинокой святости. Как мне не бояться людей и их суда, не зависеть от их похвалы, не нуждаться в признании? У Толстого это решается одиноким путём ухода — но решается ли? «Чем меньше имело значение мнение людей, тем сильнее чувствовался Бог»[43]. Это итог «Отца Сергия», это Толстой. Отец Сергий ушёл от людей до растворения в безвестности безымянного существования. Но в радости, которую он испытывает, когда потерявшим имя странником на большой дороге принимает подаяние и слышит разговор о нём господ по-французски, *который он понимает*, — в радости этой не может не быть опять шевеления гордости — если не самого героя, то автора за героя, Толстого, так мощно выписавшего его превосходство, его величие в эту минуту. Величие святости не без гордости. Так есть ли куда уйти от оценки людей, пусть в виде самооценки или оценки героя автором?

«Несказанное ядро души может быть отражено только в зеркале абсолютного сочувствия». Есть такая проникновенная запись в бахтинских текстах (5, 9).

Человек у зеркала — тоже бахтинская тема; речь идёт большей частью о самообмане самосознания, какой ситуация эта содержит в себе: «Из моих глаз глядят чужие глаза» (5, 71). Зависимость от зеркала это зависимость от чужого взгляда (как от чужого слова), чреватая явлением двойника. Но «зеркало абсолютного сочувствия» — это иное. Сочувствие нам даётся как благодать, так сказано нам поэтом; и не об этом ли у Бахтина, с его презумпцией *абсолютного* сочувствия («абсолютный» эпитет в его афоризме — главное слово)? Тютчевское четверостишие, к которому отсылает бахтинская запись, — о чём оно, как не о благодатной зеркальности бытия, той, в которой угол падения не равен углу отражения (который нам не дано предугадать)? В произведении Достоевского, на котором особенно (как и на «Двойнике») задерживался Бахтин, есть, кажется, то и другое зеркало. Человек из подполья у зеркала — это крайний случай одержимости чужим взглядом и чужой оценкой. Но вот что случилось с ним:

«А случилось вот что: Лиза, оскорблённая и раздавленная мною, поняла гораздо больше, чем я воображал себе. Она поня-

[43] *Л. Толстой*. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 31. М., 1954. С. 46.

ла из всего этого то, что женщина всегда прежде всего поймёт, если искренно любит, а именно: что я сам несчастлив»[44].

Она поняла его, минуя сразу все его безобразные оболочки: чем не зеркало абсолютного сочувствия? Именно — *абсолютного*, проходящего сразу мимо всего неприятного и противного к скрываемому ядру души, в самом деле иному и лучшему. То самое идеальное в Достоевском, о чём речь выше, — в этом столь неприятном тексте.

Бахтин бывал несправедлив к Толстому, оттого что не был к чему-то главному в нём расположен. Это главное он формулировал за Толстого так: «Мне надо одному самому жить и одному самому умереть» (5, 347). У самого Толстого это сказано так: «И жизнь истинная — только та, когда живёшь один перед Богом, а не перед людьми»[45]. У Достоевского человек перед Богом это всегда человек перед человеком, как брат Иван перед братом Алёшей. «Обойтись с самим собой» — так Бахтин эту как бы толстовскую самодостаточность формулирует для героев Достоевского. Он это формулирует для таких героев, как господин Голядкин (6, 238) и человек из подполья, но обойтись с самим собой хотят и герои иного, гордого типа — Ставрогин, Иван Карамазов. Обойтись без признания, без *утверждения* другим человеком, какое подарила Лиза подпольному герою, приняв его как несчастного человека, но он такого утверждения любовью, в обход его самоутверждения, принять не смог. «Обойтись» так — как будто значит обойтись без чужого мнения, взгляда, слова, оценки, и разве не хорошо обойтись без этих малоприятных вещей, без зависимости от них, без *зависимости*? Но как бы не потерять вместе с ними и что-то необходимое и дорогое, отвечают Достоевский-Бахтин. Не потерять бы и зеркала абсолютного сочувствия, которое нам даётся как благодать в ответ на нашу заинтересованность во мнении, взгляде, оценке. В такой заинтересованности, нужде в другом человеке — наша слабость и зависимость, но и шанс на проникновения и прорывы. Достоевский знал толк в таких вещах и без своего разбирательствах в неприятных амбициях не пришёл бы к своим духовным сияниям. Он не сказал бы, как Толстой, что чем меньше значит мнение людей, тем ближе Бог. «Толстой всю жизнь искал Бога, как ищет

[44] *Достоевский*. Т. 5. С. 174.

[45] *Л. Толстой*. Полн. собр. соч. Т. 41. С. 35.

его язычник, природный человек» — писал Н. А. Бердяев, — Достоевского мучила тема о человеке, он не теолог, он антрополог. «Поистине, вопрос о Боге — человеческий вопрос. Вопрос же о человеке — божественный вопрос, и, быть может, тайна Божия лучше раскрывается через тайну человеческую, чем через природное обращение к Богу вне человека»[46].

Достоевский у Бахтина — не теолог, он антрополог, единым словом объявший свой мир — «ты еси». Бахтин перед Достоевским — философ в роли филолога, принявший на себя эту роль всерьёз и её исполнивший.

Так её при этом исполнивший, что, скажите, где другая работа о Достоевском, где бы так было сказано о художественном совершенстве этого писателя, которым более или менее пренебрегала философская критика? В своём духе и вопреки обычным представлениям Бахтин описывает роман Достоевского как художественную гармонию. Он даёт такие характеристики конструктивного совершенства этого романа, какие очень редки и просто единственны в литературе о Достоевском. Ведь кто приводится из мировых поэтов ему в параллель? Поэты совершенные — Данте («мир Достоевского по-своему так же закончен и закруглён, как и дантовский мир»: 6, 40) и, что удивительнее, Расин. Сравнение с Расином выглядит парадоксом, говорит автор книги, настолько отличны они содержательно. «Но художественно герой Достоевского так же точен, как и герой Расина» (6, 61). И какой герой? Человек из подполья — возможно ли представить героя более отличного «содержательно»? Но «внутренние и внешние диалоги в этом произведении так абстрактны и классически чётки, что их можно сравнить только с диалогами у Расина» (6, 281). Таков взгляд филолога в этом трактате философа в роли филолога.

«Грандиознейший из художников» — градусу этой оценки (у Вячеслава Иванова) отвечает книга 1929—1963 гг. «Проблемы творчества / поэтики Достоевского».

2005

[46] *Н. Бердяев*. Миросозерцание Достоевского. Paris, 1968. С. 20—21.

Вспоминая Лидию Яковлевну

Не хочется начинать с того, что жить у нас, как известно, надо долго. Это от повторения стало общим местом, но, вспоминая Лидию Яковлевну, можно это и повторить и не бояться общего места. Лидии Яковлевне было дано долголетие, которое кажется не случайным обстоятельством её биографии, словно бы обоснованным, оправданным её философией жизни.

Всё современное вокруг себя Лидия Гинзбург умела — и любила — видеть как историческое; и это было тем сильнее, чем крупнее и ярче был перед ней человек — Ахматова, Маяковский, Шкловский. «Она для нас исторический факт» — это Ахматова в 1927 году, «мы же, гуманитарная молодёжь 20-х годов», вовсе не были для Ахматовой историческим фактом (46[1]). С поправками на время и на лица, но, наверное, в похожем положении были и мы, гуманитарная молодежь (уже не такая и молодёжь) 60-х годов, к самой Лидии Яковлевне. Я познакомился с ней в середине 60-х благодаря Елеазару Моисеевичу Мелетинскому и книге Лидии Гинзбург «О лирике» (1964), которую неожиданно получил в подарок от автора, после чего, разумеется, постарался представить в письме подробный отчёт впечатлений. По ситуации моё письмо ответа автора не предполагало — и вновь неожиданно я такой ответ получил вместе с приглашением звонить и заходить, «если будете в Ленинграде». Л. Я. искала контактов с новой «гуманитарной молодёжью», её себе в собеседники выбирала и была ею окружена.

Тогда же, немного раньше, в самом начале 60-х, случилась наша (в том же качестве «гуманитарной молодёжи») встреча с

[1] Указываются страницы книги, по которой приводятся тексты автора: *Лидия Гинзбург.* Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, 1989.

Бахтиным. О ней я мог бы в точности повторить то, что в 1928 г. Л. Я. записала о своих опоязовских учителях (61): для меня это было «необыкновенно серьёзным случаем жизни».

«Люди не нашего времени» — так покойная Юдифь Матвеевна Каган назвала свою статью-воспоминание о людях бахтинского круга, и прежде всего о своем отце, Матвее Исаевиче Кагане. В статье приводится разговор Ахматовой с М. К. Поливановым; о романе «Доктор Живаго» Ахматова говорила, что там её время, но она никого в романе не узнаёт. «Таких людей не было видно в литературно-художественном обществе тех лет, они были незаметны среди посетителей "Бродячей собаки" 〈...〉 — объясняет М. К. Поливанов. — Легче представить себе их где-то среди молодого окружения сборника "Вехи" или, позднее, в том Невельском кружке, из которого вышли Юдина, Бахтин, Матвей Каган 〈...〉 Почти все люди этого рода были уничтожены или прожили свою жизнь очень незаметно...»[2]

В те же 20-е годы люди бахтинского круга были не так заметны, и я помню, как Лидия Яковлевна в разговоре удивлялась окружению Бахтина. А он, со своей стороны, рассказывал, что со знаменитыми формалистами («мэтрами», как называет их Л. Я.) почти не был знаком и с их кругом никак не соприкасался. Эпоха была разнослойная, и Бахтин и Гинзбург, когда я их узнал, были наследниками-обломками очень разных умственных линий, принадлежавших к существенно разным её пластам, не просто разным, а в немалой мере друг другу чуждым. Видимо, многое стояло за этим разобщением кругов — идейное, философское, даже и политическое (но проводить здесь строгие линии трудно). Л. Я. в своём «Поколении на повороте» рассказывает, как в марте 17-го пришла в гимназию с приколотым красным бантом, и классная дама не осмелилась сделать ей замечание (296). Бахтин говорил Дувакину: «Я не приветствовал Февральскую революцию. Более того, я, вернее, наш круг, считали, что всё это кончится очень плохо, что неизбежно...»[3] Потом и его поворачивала суровая эпоха, и он камуфлировал по-марксистски, а самый блестящий автор бахтинского круга, Л. В. Пумпянский (Л. Я. упоминала о нём в беседе как о человеке блестящем, но

[2] *М. И. Каган.* О ходе истории. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 11.

[3] *М. М. Бахтин.* Беседы с В. Д. Дувакиным. М.: Согласие, 2002. С. 132.

скользком), сознательно перешёл на исходе 20-х гг. на язык марксистской социологии и даже, по полулегендарным рассказам, разослал друзьям письма с сообщением о своем новом мировоззрении (об этом — в статье Н. И. Николаева в недавно вышедшем замечательном томе Пумпянского[4]). Но исходная закваска не переставала действовать при всех эволюциях и определяла размежевание умственных линий и «кругов». Можно заметить, что, если представить себе эту линию размежевания, на ней окажется Достоевский — об этом надо будет сказать ещё дальше.

«Поколение на повороте» — если говорить о нашем поколении на новом повороте 50—60-х, что с ним происходило? Мы выходили из неисторического состояния (особый опыт как бы переживания вечности в послевоенное сталинское восьмилетие, когда время в воздухе стояло, и основное чувство было, что никогда ничего другого не будет, всегда будет то, что теперь) к переживанию двинувшейся истории. И вот на этом повороте подарены были две такие встречи с двумя такими людьми не нашего времени. Бахтин был в большей мере человеком не нашего времени, Л. Я. была гораздо живее связана со всем современным, но волей-неволей и она была для нас — «исторический факт».

Что удивительным образом у них было общим на новом повороте, так это то, что оба старых уже человека и литератора заново начинали свой путь — «Проблемы поэтики Достоевского» (1963), «О лирике» (1964). В известном смысле это была первая книга Л. Я., хотя, конечно, были в прошлом книги о Лермонтове и Герцене, да и детективное «Агентство Пинкертона». Но книга «О лирике» была первой книгой на новом и триумфальном пути, первой книгой её шестикнижия, уложившегося в её последнюю четверть века (1964—1989). Так что, когда я с ней познакомился, она была в начале старости и в начале нового пути. Весь её расцвет совершился в старости. А в своей экзистенциальной прозе в это время она записывала: «Моя тема: как человек определённого исторического склада подсчитывает своё достояние перед лицом небытия» (283). Триумфальный путь перед лицом небытия.

Л. Я. в этой поздней прозе много пишет о старости и смерти. О гражданской старости, которая не совпадает с физическим возрастом и состоит в ненасыщенной жизни, жизни, потерявшей насыщенность. Такой гражданской старости у неё не было.

---

[4] *Л. В. Пумпянский*. Классическая традиция. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 22.

Но когда читаешь её записи 20-х гг., то кажется, что в каком-то смысле она и молода не была. В особом, конечно, смысле отсутствия молодого романтизма и, напротив, присутствия зрелого трезвого реализма суждений и отточенности формулирования таких вещей, которые понимаются долговременным опытом. Откуда-то опыт как будто был сразу. Зная теперь «записные книжки» Гинзбург 20-х и 70—80-х гг., мы не чувствуем между ними большой дистанции. В поздней прозе нарастала экзистенциальность, как сама Л. Я. называла это, она приняла это новое слово второй половины двадцатого века в свой словарь (отвечая 30.04.83 на письмо, «которое прочитала, радуясь его экзистенциальности», прибавляла: «Получаю довольно много писем, но экзистенциальные как-то почти вывелись из обихода») — но «врождённая аналитичность» (тоже автохарактеристика: 314) была на месте уже в самых ранних записях. И впрямь врождённая. Что производит особое впечатление в этих ранних текстах, так это то чувство равенства как внутренняя позиция, с какой рассказывается и судится о больших людях, как Ахматова, Маяковский, Заболоцкий. Анна Андреевна с её великолепной системой жестов, которые, анализирует Л. Я., отличаются как бы немотивированностью, потому что нет того исторического контекста, которому они должны бы были принадлежать. Великолепная и исторически опустошённая система жестов (77—80). Это под 29-м годом записано. Так великолепная Ахматова рассмотрена — надо сказать, аналитически не только зорко, но и жёстко, а той, кто так смотрит и видит, каких-нибудь 27 лет. И, наверное, не подозревает Анна Андреевна, под каким она сейчас взглядом. А её молодая собеседница в то же самое время так захвачена «историко-литературной потребностью в благоговении», что хотела бы разговаривать с Ахматовой только стоя, если бы это не было неприлично.

Вообще говоря, таких мемуарных свидетельств младших о старших — великих старших! — с позиции как бы естественного интеллектуального равенства, кажется, просто не бывает. Воспоминания Александра Гладкова о Мейерхольде и Пастернаке, да и записки Лидии Корнеевны Чуковской — это всё-таки снизу вверх. У Лидии Гинзбург этого нет совсем. Когда я говорил и писал ей об этом, она отвечала, что это у неё эпохальное, они относились к мэтрам и вообще великим людям без подобостра-

стия. Наверное, эпохальное, но всё же и личное уникальное. А вообще во всём эпохальном она знала толк. Так, например, защищала Блока перед своими молодыми собеседниками в 70-е годы, когда уже было принято уценивать Блока в сравнении с поэтами после него. Л. Я. отвечала, что она не знает, хороший ли Блок поэт, она знает только, что он великий поэт. Бессмысленно искать у Блока хорошие и плохие стихи, Блок — не поэт хороших стихов и вообще не поэт отдельных стихов, а поэт-эпоха, каким до него был Пушкин. А на замечания о блоковских безвкусицах отвечала, что да, в Блоке как эпохальном поэте была и эпохальная безвкусица.

Лидии Яковлевне было дано благодатное долголетие. Я думаю, можно так сказать, чтобы только это не звучало благостно. Благостное ей не подходит. Но ей отпущено было то долголетие, чтобы ей в наступавшие и наступившие новые времена увидеть свою заветную прозу опубликованной. А увидеть это самой при жизни своими глазами ей было очень важно. Не только естественно по-человечески, но как-то более существенно было важно, отчего и пытаюсь я сказать об оправданности биографического факта её долголетия её философией жизни.

В поздних записках Л. Я. часто возникает тема писания в стол и посмертного успеха. Л. Я. долгие годы, через эпохи, всю жизнь писала в стол и в никуда, как она думала, и относилась к этому плохо. Героическая диссидентская психология ей была совершенно чужда. Та психология, какая была высказана одним моим знакомым, художником и поэтом (сейчас его имя хорошо известно), как-то мне в разговоре сказавшим в 70-е годы, что литература самиздата заведомо, по определению — как свободная — лучше, ценнее любой подцензурной. Л. Я. так не считала. В 1982 г. в книге «О старом и новом» произошёл прорыв её заповедной прозы — впервые были опубликованы из неё довольно значительные фрагменты, причём обнаружилось, что наименее публикуемыми оказывались не социально-исторические мотивы и темы, а те, которые она называла экзистенциальными. Когда я написал ей, что рад перестать быть её избранным читателем и стать простым читателем, как все, она отвечала 12.04.84: «Ваше удовлетворение по поводу того, что Вы перестали быть “избранным” читателем, тоже очень верная реакция. Потому что опубликованная вещь — это вещь, наконец получившая своё нор-

мальное социальное существование. Неодолимое желание быть напечатанным — не только тщеславие, но и верный социальный инстинкт. У меня это желание остаётся и останется неудовлетворённым, и это всё омрачает. Но я знаю, что должно радоваться и этой нечаянной радости».

Явление основного корпуса главной прозы Лидии Гинзбург продолжалось («Записки блокадного человека» в «Неве» и «Поколение на повороте» в Тыняновских чтениях у Мариэтты Чудаковой), и я написал ей: «Вот и не в никуда Вы писали о жизни». Тем временем появился альманах «Круг». Это была книга-резервация, где специально собрали, как говорили тогда, под контролем сверху, избранный ленинградский андеграунд. По этому случаю я написал Л. Я., что своей потаённой прозой всей жизни она сразу оставила далеко позади литературу «Круга», «к которой как раз в немалой мере относится сказанное Вами с такой жестокой точностью о писании в стол» (в эссе «О старости и об инфантильности», 1954: «Возникает зловещая легкость. Нет железной проверки на нужность, и потому нет критерия оценки»: 184). Она отвечала 29.05.86: «Любопытно, что о писании в стол (в моих записях) участники "Круга" и вообще "Клуба-81" приняли на свой счет. Они истолковали это как удар, направленный против них. Я просила им передать, что это написано 31 год тому назад. У меня были совсем другие прототипы; в первую очередь я сама.

Вы очень точно сказали о "Круге", что это "неестественная" книга. Не знаю, что нужно сейчас в литературе, но уж во всяком случае не возобновление авангарда, чьи открытия насчитывают уже лет восемьдесят, по меньшей мере».

К мысли о посмертном признании Л. Я. относилась с раздражением, ей эта мысль была неприятна. Но от предложений печататься за границей и вступить тем самым на уже проторенный многими нелегальный путь, насколько мне известно (от самой Л. Я.), отказалась — не хотела. Хотела прозе своей «нормального социального существования», а себе — прижизненного удовлетворения увидеть свою работу пришедшей не к избранным, а к настоящим читателям — широким и случайным, *неизвестным читателям* (она говорила, что только неизвестный читатель — настоящий читатель).

Почему прижизненность авторского удовлетворения, хотя и так отравленного горечью («поздно!» — её постоянный мотив и в

прозе, и в письмах), — почему она всё-таки так важна? У Л. Я. есть рассуждение о трансцендентных и имманентных людях. Себя она, конечно, признавала человеком имманентным — «имманентные люди, наделённые творческой волей» — так у неё называется это. И как такому человеку ей было важно увидеть свой духовный труд вошедшим в имманентный круг культуры при имманентно-переживаемой жизни автора. И это всё же ей было дано.

«Вторая проза» Лидии Гинзбург, главная для неё, — это большая психологическая (в её понимании) и философская проза в русской традиции (для неё восходившей к «Старой записной книжке» Вяземского, издание которой в собственной авторской, личной редакции стало в 1929-м первой настоящей работой Л. Я., книгой не только Вяземского, но и Лидии Гинзбург, и по образцу которой она начала тогда же собственную «записную книжку») — с прививкой, мне кажется, несколько позже, послевоенного французского экзистенциализма. Наверное, она достойна того, эта проза, чтобы обдумать её *по существу*. Это ведь размышление, что называется, о последних вопросах. Л. Я. бы, наверное, уточнила — и была бы права, — о *предпоследних* вопросах, потому что область последних вопросов — это сфера абсолюта. А абсолюты, как она говорила, не про нас. Но предпоследние вопросы упираются в последние — так они у Л. Я. и упираются. Таковы её основные вопросы: «как без религии выйти из эгоизма». Сформулировано без знака вопроса — как вопрос и задача. «Выдержать без бога могут уравновешенные 〈...〉 Не такие мощные, как Толстой, не такие нервные, как Паскаль или Шестов» (278). Трансцендентные люди облегчают себе задачу, перенося свои ценности за пределы опыта, но тут же вопрос: «Как возможен вообще человек с имманентным переживанием ценности?»

Достоинство философской прозы Л. Я. в том, что перед ней вопросы эти стоят как не только трудные, но — нерешаемые. Как вся вообще задача обоснования *безрелигиозной этики*. В начале 1978 г. я написал в «Вопросах литературы» рецензию на второе издание книги «О психологической прозе», самой личной, интимной, лирической литературоведческой книги Л. Я., и она была довольна, что я в рецензии прописал тему безрелигиозной этики как сквозную *внутреннюю* тему книги. Книга на ту тему, как XIX век пытался обосновать такую этику и не мог. Она суще-

ствовала как факт — «без метафизических предпосылок», — но обосновать её век не мог. И Л. Я. признавала и за себя, что с её «рационалистической этикой неверующих» (223) можно жить, но нельзя её философски обосновать.

В этой рецензии я вспоминал главу «Теоретический разрыв» в «Былом и думах», и потом мы в разговоре обсуждали этот потрясающий эпизод из истории русской умственной жизни. «Наконец я заметил, что развитие науки, что современное состояние её *обязывает нас* к принятию кой-каких истин, независимо от того, хотим мы или нет...» — и ответ Грановского: «Может, вам его не надобно, но я слишком много схоронил, чтоб поступиться этой верой. Личное бессмертие мне необходимо». Безвыходная особенность ситуации здесь — в разрыве самых оснований двух позиций и тех ключевых слов, через которые они утверждаются: на «*хотим мы или нет*» ответ — «*мне необходимо*». Я душевно был на стороне Грановского в этом споре, Л. Я. — не совсем, но говорила, что понимает Грановского, понимает, главное, убедительность не только психологическую, но и какую-то более глубокую, этого «мне необходимо». Столь могучая потребность в человеке не может быть безосновательна, произвольна. Религиозная потребность как самая могучая сама по себе свидетельствует о какой-то реальности за собой. Впрочем, знать нельзя ничего об этом, прибавляла она.

«Мы, атеисты...» (279) Но устно Л. Я. говорила, что она не атеист, а агностик. Можно не считать себя религиозным человеком и не быть атеистом. Можно ли верить в конечное? — вопрос Толстого в «Исповеди». Л. Я. находила ответы, на которых вряд ли сама могла успокоиться. В контексте полуироническом, но всерьёз: ничто не прощается старости, одно, что прощается — «высшая духовная деятельность — светский эквивалент спасения души» (281). Л. Я. называла «Осень» Баратынского великим стихотворением и произносила строку из неё с особенной интонацией: *И утолённым разуменьем* (*Пред Промыслом оправданным ты ниц / Падёшь с признательным смиреньем, / С надеждою, не видящей границ / И утолённым разуменьем*). Прямо строка для неё, но собственное её размышление «о жизни» (как она настаивала — не о литературе!) это неутолённое разуменье, которое «со свойственной мне мучительной точностью» (285) она вела трезво до безотрадности — даже, может быть, безблагодатности. И тут

же спрашивала: а почему же подлинна пустота, небытиё за пределами нашего опыта, а не сам этот опыт? Непосредственная реальность страдания и радости, творчества как сам по себе ответ на вопрос. *Сестра моя жизнь*...

В поздних текстах есть размышление на тему, что «всякая жизнь кончается у разбитого корыта», и к нему постскриптум: «Перечитываю N.». Так напечатала Л. Я. в своей последней прижизненной книге, и это затрудняет восприятие, потому что даже читавшим N догадаться непросто, а не читавшим совсем непонятно. В машинописном экземпляре, переданном мне в своё время автором (в составе корпуса своей неофициальной прозы, тексты с авторской правкой): «Перечитываю Берберову» (кстати, в машинописи и более точная авторская датировка текста: 27 декабря 1978 — январь 1979). О разбитом корыте знал олимпиец Гёте, но Берберова знать не хочет. Она человек тоже имманентный, но куда более имманентный, и философия её книги Л. Я. неприятна. Как два имманента они антиподы. У Берберовой витальный напор и жадность к жизни без страха смерти. Книга «Курсив мой» написана в доказательство, что жизнь удалась, потому что была правильно понята. Жизнь дана для жизни, и можно «обойтись без решения вопроса», как описала этот вариант Л. Я. ещё раньше (280). Никакого неутолённого разуменья. У Гёте не получилось, у N. (у Берберовой) получилось. «Подозрительно» — прямо слышится голос Л. Я., её интонация на этом последнем слове (291[5]).

(Не знаю, идёт ли к делу, но вспоминаю единственную встречу с Ниной Николаевной в её приезд в Москву в гостях за столом. Я спросил: — Вы сейчас едете в Петербург? — Да. — Наверное, это для Вас волнующая поездка? — Почему? (удивлённо). — Ну как же, 20-й год, Дом искусств, Ходасевич, впервые с тех пор... — Ну, это лирическое... (в отчуждающей интонации), а у меня деловая поездка. — Вяземский мог бы взять такой разговор в свою записную книжку.

И ещё замечание в скобках — к текстологии публикаций Лидии Гинзбург. Сама она была осторожна и деликатна в своих

[5] В посмертном издании: *Л. Гинзбург.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. Искусство-СПб., 2002 — имя Берберовой раскрыто А. С. Кушнером в именном указателе к соответствующей странице, в самом же тексте записи сохранён шифр N. В авторской машинописи между тем имя названо прямо.

публикациях — снимала имена живущих и остро-личные места. О Ефиме Добине, которому «также нравится Пугачёв», как и Марине Цветаевой, но по своим советско-классовым причинам, в «Поколении на повороте» опущено: «Местечковый еврей, бывший рапповский проработчик, а впрочем милый человек, Добин — это другая разновидность поклонников Пугачёва. Та разновидность, которую Пугачёв и ему подобные с первого же взгляда повесили бы на первом суку, не вдаваясь в их классовые симпатии». Цитирую по машинописному экземпляру, где «Поколение на повороте» имеет первое авторское заглавие: «Марина Цветаева и Пугачёв». Конечно, авторская воля, но не жалко ли столь аргумента убийственного — «на первом суку»? Щепотка авторской соли утрачена, пожертвована авторской деликатности, а жаль.)

Лидия Яковлевна иногда говорила: это не моя тема, это не мой опыт. Так она говорила о Достоевском, когда это имя вдруг встало между нами в связи с моей рецензией на книгу «О психологической прозе». Формалисты, «мэтры» не любили писать и высказываться о Достоевском (после ранней работы Тынянова о Гоголе и Фоме Опискине), он был неподходящий им и, видимо, неудобный предмет. Зато могли со стороны сказать ненаучно и остро, как Тынянов о Ставрогине — а за Тыняновым записала это в 1927-м Л. Я.: Ставрогин — «это игра на пустом месте. Все герои "Бесов" твердят: "Ставрогин! О, Ставрогин — это нечто замечательное!" И так до самого конца; и до самого конца — больше ничего» (26). Остроумно и в точку того грандиозного противоречия, какое порождает в мире «Бесов» в самом деле невероятно раздутый всеми вопрос о герое романа. В том же духе сама Л. Я. в том же 1927 г. записывала, что о Ставрогине — Иване-царевиче мы читаем просто как о самом Иване-царевиче: как в сказке, автору романа закон не писан, «автор что хочет, то и делает» (44). Гораздо позже уже Д. С. Лихачев сопоставит мир Достоевского с миром волшебной сказки. Эти замечания о Достоевском — полемические замечания, тем и интересны; формалисты смотрели на Достоевского полемически и не любили его, зато умели вчуже, со стороны остроумно сказать о его структурной экзотике.

Экзотический, эксцентрический писатель Достоевский и в книге «О психологической прозе». Эксцентрический, потому что ему закон не писан в мире закономерностей — а только такой Л. Я. признавала серьёзным миром («Я очень люблю закономерности. Понятие круговой поруки фактов для меня основное»:

93). Серьёзный мир это Толстой. Классический выбор: Толстой — Достоевский — существовал для Л. Я., и она делала свой выбор. В разговоре она говорила, что современному человеку осознавать себя по Достоевскому *интереснее*, а по Толстому *важнее*. Так афористично я запомнил и в рецензии пересказал афоризм, но тут Л. Я., прочитав её в машинописи, запротестовала и предложила вместо «важнее» — «первичнее». Разумеется, так и сделали, тем не менее я постарался сказать в рецензии о несовместимости фигуры Достоевского с концепцией психологической прозы, ключевыми терминами которой были «закономерности» и «механизмы» общей жизни. Это не было возражение, мне лишь казалось, что странное положение Достоевского в книге это некий симптом, указывающий на пределы концепции.

В записях 20-х гг. есть такая: «Достоевский большой писатель, и *интересный* писатель»[6]. Дальше в довольно пространной записи — сплошное «Но...», но дело не в нём, а в этом определении — «*интересный*» (курсив собственный Л. Я.). Оно и в книгу «О психологической прозе» перейдёт: осознавать себя по Достоевскому «*интереснее*» (вновь курсивом). Мир ценностей Лидии Гинзбург сурово иерархичен, и такое определение в иерархии этого мира не даёт ему в нём хорошего места; этот мир в себя Достоевского не принимает. Закономерно — воспользуемся любимым словом Л. Я. — не принимает.

Лидия Яковлевна отвечала мне 12.04.78, что всё, сказанное в рецензии о Достоевском, — «это своего рода стрела (в настоящем отзыве и должна быть всегда некая стрела), пущенная очень дружеской рукой.

Дело в том, что высоты и глубины Дост. — это не мой опыт. Реальность внешнего и внутреннего опыта нужна прежде всего, вероятно, поэтам, но и прочим пишущим также.

Пределы книги, о которых Вы говорите, это и есть мой опыт — иногда вполне конкретный (счета, которые оплачены), иногда умозрительный. Я вполне понимаю, что такое Достоевский и что он значит для человечества. Но действительно это не мой писатель, и у меня нет о нём тех существенных мыслей, которые превращают предмет восприятия в самостоятельный предмет исследования.

Получилось, что я написала о писателях, имевших для меня наибольшее жизненное значение, Это Толстой, Герцен, Руссо

---

[6] *Л. Гинзбург*. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. С. 379.

("Исповедь"), Пруст. Отчасти — в плане писательском — Сен-Симон. Это придаёт книге тот личный характер, о котором Вы так верно написали».

Стрела, пущенная дружеской рукой, была стрелой полемической, попыткой какого-то осторожного спора, на что Л. Я. ответила просто: не мой опыт, не мой писатель.

Но ко времени, когда это всё обсуждалось, Л. Я. тяготилась литературоведением. Она не любила этого длинного слова и говорила, что его не было в их время: — В наше время говорили: история литературы, теория литературы. (Не любил «литературоведение» и Бахтин и произносил это слово с некоторой гримасой). «Опять меня втянули в литературоведение — надоело. Главное, это уже не поступок» (письмо от 12.04.84).

Прозу же свою «о жизни», прозу-поступок Л. Я. писать не переставала. «...буду писать, вероятно, до последнего издыхания»[7] — определила себе ещё в молодости. В 1987-м видел я у неё листок, озаглавленный: «Горбачёв». Аналитический портрет, как всегда. Видимо, эти последние листы ещё не печатались. Но и из более раннего многое тоже. Вот лежит в той папке, что я получил когда-то от Л. Я., листок в три машинописные строчки — в публикациях этого я не встречал, а между тем это анекдот высокого класса из советской литературной истории в человеческом, частном её отражении:

«Катаев будто бы сказал Зощенке: Хорошо тебе, Миша, что ты куришь дешёвые папиросы и пьёшь пиво, как вагоновожатый. А каково было бы мне падать с такой высоты».

Вот нам и записная книжка Вяземского наших времён. Лидия Гинзбург не всё ведь о предпоследних вопросах размышляла в своей прозе — она и мелочи литературной жизни, как её учитель князь Вяземский, собирала и сохраняла; любила «историю литературы с картинками» (9). Недаром вместе с другим своим, живым учителем, Б. М. Эйхенбаумом, перешла в конце 20-х к изучению литературной социологии и литературного быта. И вот такая картинка — одна из многих собранных и обработанных ею, но, кажется, ещё не опубликованная: в частной, живой истории пережитой нами советской литературы разве не хороша картинка?

2001

---

[7] Там же. С. 413.

Идея обратного перевода (А. В. Михайлов. Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 1999)

Книги Александра Викторовича Михайлова начинают выходить уже без него. У него при жизни была всего одна книга и много-много статей. Несравненный по изобилию умственный труд его охотнее и естественнее укладывался в продолжающие одна другую статьи, чем в законченную форму книги. Так было, по-видимому, именно по причине этого беспримерного изобилия, которое требовало полифонии статей скорее, нежели организованного единства книги. Внутри же самих статей это свойство мыслительного избытка сказывалось как чувствуемые при чтении сверхнапряжённость и перегруженность смыслом и материалом, которые не удерживаются в границах этого текста, и он выходит из берегов и нуждается в продолжении, дополнении и развитии в виде новых текстов. И хотя филологическая статья это самая общая форма научной работы, михайловская статья в её уникальности была его личным жанром.

И вот посмертные книги, собираемые за автора уже составителями, слагаются из статей, этюдов, очерков, лекций, частью рассеянных по публикациям, в немалой же части своей (в настоящем томе — более трети его объёма) не появлявшихся в свет: изобилие творчества не успевало быть опубликованным. Может быть, это внешнее — формы, в которых работал автор? Но нет — вот и сам он в кратком тексте, написанном за год до смерти и озаглавленном не как-нибудь, а — «Предисловие, или, вернее сказать, — Послесловие — к самому себе» (*послесловие*!), говорил о структурных особенностях своего ветвящегося контекста как о самом важном для себя: ему бы нужно было, чтобы от

каждой фразы на линии мысли ответвлялись новые линии и чтобы можно было (вводя в своём духе — своего михайловского юмора — уподобление со схемой линий метро) делать пересадки — что, понятно, невозможно — с одной линии сразу на две или три другие. Но что-то в этом роде мы и наблюдаем, читая работы одну за другой в настоящем томе: автор делает пересадки из немецкой культуры в русскую, из реализма в барокко, из нашего Гончарова в знакомого нам (во всяком случае мне) лишь по прежним работам автора Иоганна Беера, из словесности в живопись и философию, из древнегреческой лирики в современную музыку. Только так и осуществляется мысль — совокупляя и связывая в необъятном для одного ума пространстве европейской культуры.

«Послесловие — к самому себе» (оно опубликовано в недавнем сборнике работ А. В. Михайлова «Музыка в истории культуры», М., 1998, с. 221—222) представляет собой размышление автора над расшифрованным с магнитофонных записей текстом его устных лекций в Московской консерватории. Этот текст в обширном объёме составляет последний раздел в настоящей книге — и замечательно, что он публикуется здесь так полно и с сохранением особенностей устной речи говорившего: потому что устная речь Александра Викторовича это то, чего нам больше не услышать, а она была не просто индивидуальной манерой, но культурным явлением, причастным, кстати будет это сказать, в наше время той старой риторической традиции, которую сам он облюбовал как поле своих исследований, с любовью к сложному, непрямому, кружащему, нелинейному ходу мысли и речи, к словесному изобилию и игре. Эта культура красивого устного слова — исчезающая ценность; так сейчас говорят немногие. То, что устное слово присутствует в этой книге вместе с письменными текстами автора и даже венчает книгу, — верное решение составителя, потому что в устных беседах широта михайловского контекста чувствовала себя ещё свободнее; он здесь, как замечает сам за собой в «послесловии», импровизировал «на все свои темы» — в том числе и на злободневно-общественные, которые у него увязываются и с тем, что происходило с музыкой в нашем веке. Есть в «послесловии» и горькая нота: он говорит о себе — ещё одно самоуподобление и ещё михайловский горьковатый юмор — как о раскалённой печи, поставленной на семи ветрах,

отдающей тепло в атмосферу, но кого оно греет? Тем, кто знал живого автора, понятна эта горечь: он не чувствовал даже в своей профессиональной среде соразмерного своему интеллектуальному излучению отклика; как бы даже и разбросанное богатство мысли само тут было не без причины: оно не было собрано автором экономно и прагматично, и хотя, конечно, было понятно, кто он по гамбургскому счёту, тем не менее это тот случай, когда настоящие размеры сделанного вдруг открываются после смерти. В не очень громком признании проступало при этом особое благородство: он был чист от славы, так часто мешающей человеку творческому.

В этой книге её составителем выдвинут на заглавное место совсем небольшой текст — реплика в философской дискуссии — на тему об обратном переводе как главном методе истории культуры. Вся она состоит в переводах на более поздние культурные языки с неизбежными переосмыслениями. «Надо учиться обратному переводу» — так называется этот краткий текст: «учиться переводить назад и ставить вещи на их первоначальные места»[1].

Предыдущий, можно сказать, что первый том посмертного собрания сочинений А. В. Михайлова (пусть так прямо и не объявленного) имел название — «Языки культуры», это — предмет изучения; настоящий том, второй, своим названием говорит о методе. Да, но всё-таки почему — *обратный* перевод? Это слово определяет как бы пространственно-временнýю позицию теоретика культуры по отношению к своему необъятному предмету. Вся история культуры лежит во времени позади него, и он из своей исторической точки всемирных итогов в конце второго тысячелетия по Р. Х. — он *обращён назад*, лицом к своему предмету. Не напоминает ли эта позиция автора что-то из тех его вдохновений, что впечатляют нас в одной из его последних консерваторских лекций (лекция 12.11.94)? Да, конечно, напоминает того «ангела истории» с рисунка Пауля Клее в истолковании Вальтера Беньямина, в свою очередь истолкованном Александром Михайловым: последовательность творческих вдохновений, зажигающихся одно от другого. Ангел истории обращён ликом ко всему, что было, к началу времён, и его спиной вперёд уносит ветром истории в будущее, которого он не

[1] Одиссей. Человек в истории. Личность и общество. М.: Наука, 1990. С. 56—58.

видит; а в прошлом видит историю как катастрофу и её результаты как груду развалин (757)[2].

Так и кажется, что автор здесь строил притчу о самом себе. Оттого и идея обратного перевода. Что наблюдает историк культуры в этой книге? Он, например, без конца возвращаясь к центральному месту своей картины культурной истории — к рубежу XVIII—XIX столетий, особенно к этому месту в родной ему не менее, чем родная русская, германской духовной истории, — он говорит, что это была эпоха, полная поэзии и мысли, а между тем эпоха, «когда вековое монументальное здание риторической литературы лежало в развалинах» («Стиль и интонация в немецкой романтической лирике»). Что значит — в развалинах? Это значит — к этому вековому был в дальнейшем утрачен ключ к пониманию. И задача филолога сказочная — обрести этот ключ.

А. В. Михайлов перевёл нам «Мимезис» Эриха Ауэрбаха, и филологический стиль этой знаменитой книги был, конечно, переводчику близок — прежде всего, очевидно, отсутствием теоретического догматизма. «Мимезис» это книга без предварительной жёсткой готовой теории. Она ведь и начинается странно — без какого-либо общего вступления, сразу: «Рубец на ноге Одиссея». Сразу с анализа эпизода, фрагмента текста. Уже в конце обширной книги — совсем короткое «Послесловие», где сказано, что автор выбрал путь анализа текстов, который «сразу же вводит в суть дела, читатель с самого начала чувствует, о каких проблемах идёт речь, прежде чем ему предлагают ту или иную теорию». И что автор пользовался общегуманитарными и общепонятными категориями серьёзности, проблемности и трагизма, уклоняясь от и обходясь без «непривычной и неуклюжей терминологии»[3]. Этот метод переводимой книги был, конечно, близок переводчику как филологу, потому что в общем Михайлов-филолог тоже обходится без предварительной общей теории, начиная прямо с истории и материала, почему и оказалась родственна ему идея возрождённой исторической поэтики как один из двух путей, по которым пошла отечественная филология на выходе из казённой советской теории литературы. Больше теория снизу, чем теория сверху, и книга Ауэрбаха — образец такой теории из истории.

---

[2] Страницы книги «Обратный перевод» указываются в скобках в тексте.
[3] *Э. Ауэрбах*. Мимезис. М.: Прогресс, 1976. С. 547.

(В 1924 г. М. М. Бахтин сказал по поводу тогдашней формальной школы, что здесь «поэтика прижимается вплотную к лингвистике»[4]. Об отечественной поэтике наших последних десятилетий, ведущего её направления, наверное, можно сказать, что она прижимается к истории.)

Качественная же характеристика метода книги Ауэрбаха та, что это метод обратного перевода. Автор строит, собственно, поступательную картину движения европейской словесности от «Одиссеи» до Вирджинии Вулф, он выстраивает картину, наворачивая свои исторические кольца на едином стволе европейской литературы; но чтобы картина была действительно поступательной, нужно, чтобы каждое кольцо (каждый разбираемый фрагмент текста, каждый эпизод одновременно какого-то произведения и единого общеевропейского литературного сюжета) было на своем месте очищено от позднейших переосмыслений. Автор и очищает «Гамлета» от перетолкования у Гёте и «Дон Кихота» от романтиков. От усилий других эпох, как он говорит, отождествить Шекспира и Сервантеса «со своими собственными взглядами и настроениями»[5]. И результат выходит озадачивающий: книга Сервантеса, *как она была им написана и как её читали тогда*, гораздо проще, нежели мы её сегодня читаем. В самом своём тексте она лишена всей той громадной проблемности, какую потом на неё накрутили. Это комический роман с комической фигурой героя, против которого действительность безусловно права, а весь возвышенный трагизм к нему позднее примыслили.

Этому трудно поверить после всего, что мы знаем о «Дон Кихоте», но вот таков анализ Ауэрбаха. И всё-таки этому трудно поверить, так очевидно мы эту проблемность в великой книге находим. И, может быть, не только романтики, Гейне, Тургенев и Достоевский её потом накрутили, а в самом деле они раскручивали то, что было заложено в ней? Тут является тезис другого большого филолога — М. М. Бахтина — о том, что писатель — пленник своей эпохи, и времена последующие освобождают его от этого плена, «и литературоведение призвано помочь этому освобождению». И что неправильно для понимания прошлого

[4] *М. М. Бахтин*. Собр. соч. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2003. С. 269.

[5] *Э. Ауэрбах*. Мимезис. С. 334.

32 — 7013

пытаться переселиться в это прошлое, что всё равно невозможно. И это верно. Но верно и то, что автор этих заметок что-то понял о *настоящем*, средневековом (ренессансно-средневековом), *неслабом* Гамлете, когда в 1954 г. увидел в Москве Гамлета Пола Скофилда в спектакле Питера Брука — Гамлета в исконно британской, не в европейской континентальной и русской традиции. Бахтин называет эту жизнь литературы в веках, с приращением смысла, «каким-то парадоксом»[6]. Но парадокс в необходимости читать сразу в двух переводах на двух языках — в неизбежном переводе на наш современный язык и в обратном переводе с преодолением нашего языка. В этот парадокс и упирались усилия А. В. Михайлова.

Но ведь и к роману XIX столетия, куда нам более близкому, надо тоже уже искать утраченный ключ к пониманию. Да и даже во внутренних границах этого будто бы более нам понятного века — можно здесь от себя добавить такой пример к тем, что находим мы на страницах книги: князь Вяземский, бывший на Бородинском поле своего рода прототипом Пьера Безухова, не принял «Войну и мир» психологически и эстетически. Нам сегодня претензии Вяземского не просто понять — для нас уже выравнены различия двух отдалённых эпох, что сошлись в этой книге, — эпохи изображённой и, так сказать, изображающей, 60-х годов, и их «веяний», по Константину Леонтьеву, писавшему о том же, т. е. различия художественных языков двух эпох — а прошло между ними всего полвека. Но для Вяземского эти различия были живы, и не что-то ещё, а *художественный язык* романа Толстого его отвращает — например, обилие ненужных и принижающих величие тех событий *подробностей* — и, к нашему удивлению, Вяземский воспринимает «Войну и мир» как «протест против 1812 года»[7]. Что делать историку литературы с этим сегодня? Очевидно, надо понять и Толстого, и Вяземского, понять неслучайные основания его раздражения на великий роман. А для этого представить нечто вроде обратного перевода реакции Вяземского на родной ему язык его прежней эпохи, на полвека назад.

Такое как бы истолкование реакции князя Вяземского дал ещё двадцатью годами позже на языке литературной критики

---

[6] *М. М. Бахтин*. Собр. соч. Т. 6. М., 2002. С. 454—455.

[7] *П. А. Вяземский*. Эстетика и литературная критика. М.: Искусство, 1984. С. 265.

Константин Леонтьев, писавший в своем трактате «Анализ, стиль и веяние» (1889—1890) о *невеянии* той эпохой в «Войне и мире». Леонтьевская литературная критика была у нас первым опытом исторической поэтики не столь отдалённой во времени, современной литературы. Леонтьев нашёл остроумный аргумент, коечто предвещавший в будущей теории интертекстуальности: Пьер и князь Андрей, говорит Леонтьев, не читали ещё в начале века ни Гегеля, ни Шопенгауэра, ни Тургенева, ни Достоевского, а граф Толстой всё это читал и знал[8], и всё это — не влияние этих книг, а всё это умственное содержание полувекового развития — претворилось в анализе, стиле и *веянии* его великого романа. Леонтьев тоже делал нечто вроде обратного перевода «Войны и мира» на язык той эпохи — в виде эксперимента — он предлагал представить себе, как Пушкин, доживший до 60-х годов, написал бы роман о той войне — *как Пушкин бы написал «Войну и мир»* — теоретическая утопия очень в духе Леонтьева, моя «ретроспективная мечта», как он о ней говорил[9].

О самом же Пушкине написал недавно М. Л. Гаспаров примерно как Леонтьев о «Войне и мире»: «Нам трудно понять Пушкина не оттого, что мы не читали всего, что читал Пушкин (прочесть это трудно, но возможно), — нет, оттого, что мы не можем забыть всего, что он не читал, а мы читали»[10]. Нам, значит, Пушкина *трудно понять*. Вяземскому, человеку прежней эпохи, трудно было прочитать «Войну и мир», а нам из эпохи будущей трудно Пушкина прочитать. А ведь и Пушкин, и Вяземский, и «Война и мир» — это уже наше время в широком смысле, не та риторическая эстетика, которую восстанавливал в своих трудах А. В. Михайлов. Но и в этом близком и более нам понятном тоже нужны взаимопереводы и изучение утраченных языков. Об этом в той же статье Гаспаров так высказывался: «Мы не хотим признаться себе, что душевный мир Пушкина для нас такой же чужой, как древнего ассирийца или собаки Каштанки»[11]. Это сказано по-гаспаровски и не звучит обнадёживаю-

[8] Собрание сочинений К. Леонтьева. Т. 8. Издание В. М. Саблина. М., 1912. С. 336.

[9] Там же. С. 328. — См. нашу ст. «Литературная теория Константина Леонтьева» в кн.: *С. Г. Бочаров*. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 305—312.

[10] *М. Гаспаров*. Записи и выписки. С. 112.

[11] Там же.

ще. Но в такой вызывающей форме высвечивает проблему. Ту самую, вокруг которой строил свою филологию А. В. Михайлов, но приходя скорее к оптимистическим заключениям; об этом несколько ниже. Правда, до собаки Каштанки его культурология не дошла.

Итак, обратный перевод — с языка нашего понимания на иные языки иных эпох — возможен ли он, возможно ли проникновение в иные культуры через границы эпох? У А. В. Михайлова в книге есть ещё один ангел, которого он нашёл у Йозефа Гёрреса, как ангела истории нашел у Клее сквозь Беньямина. В статье «Судьба классического наследия на рубеже XVIII—XIX веков» дана цитата из Гёрреса: «Не только у входа в Рай поставлен пламенеющий херувим, но и на всякой границе, где одна эпоха переходит в другую, грозит нам огненный меч» (21). На всякой вообще границе — огненный меч. Образ, опять уводящий мысль в этой книге к началу времён, когда, например, в одной из последних тоже лекций (26.11.94) возникает безотрадное размышление о непоправимости как существе истории, об истории как без конца возобновляющемся повторении и разворачивании первородного греха (781). Такова одна сторона истории — монотонная непоправимость, но другая её сторона — это взрывчатая катастрофичность, пересечённость границами и огненный меч на границах. Огненный меч разделяет и превращает задачу обратного перевода в подвиг. Но так задача эта и выглядит в книге.

В другой работе, кажется, из вошедших в том самой ранней (1969), приведены слова Фридриха Шлегеля о романтизме, что сущность его недоступна никакой теории, а лишь ясновидящей критике. И эти слова комментируются: да, сущность эта для последующей теории потускнела, потому что «ясно видеть» её можно было лишь «в условиях той исторической напряжённости, той приподнятости и возбуждённости», что одушевляла создателей романтизма (40—41). Но автор этой книги имеет задачей *ясновидящую теорию*, в которую входит и такая ненаучная эмоциональная составляющая, как подключение исследователя к той бывшей у тех творцов напряжённости, приподнятости и возбуждённости. Мы чувствуем эту эмоциональную составляющую в исследованиях, образующих книгу. Ясно видеть — значит понять, а это значит *проникнуть* в иную культуру, как в другого человека; ведь на границе, разделяющей двух людей, тоже огненный меч (не случайно, видимо, самое понятие обратного пе-

ревода сформулировано у автора — в той самой реплике в философской дискуссии — при обсуждении вопроса о человеке, личности в истории). На вопрос о принципиальной возможности такого проникновения всегда есть два ответа, и оба верны, — что оно невозможно, и всё же оно возможно. Катастрофическое размышление на тему ангела истории неожиданно, но и как-то естественно у автора оптимистически разрешается: коль скоро художник и философ XX века вновь поняли о времени то, что знал о нем древний вавилонянин (но в XIX веке этого не знали), то, значит, небезнадёжны попытки понять друг друга на историческом расстоянии, небезнадёжны такие раскопки в развалинах прошлого, какие способны в нашем знании их восстанавливать, и даже в них открывать недоступные тем современникам смыслы. *И ветхие кости ослицы встают, / И телом оделись, и рёв издают.* На чудо способна не только поэзия, но и по-своему *ясновидящая теория* — о внутреннем их родстве в понимании А. В. Михайлова надо будет ещё сказать. В настроении этой книги — а можно и о таком говорить, о постоянно чувствуемом *переживании* и истории, и современности — объединяются эсхатологический почти что катастрофизм и исследовательский оптимизм.

В самом деле — вот проблема *границы*, как она в особенности встаёт в этюдах о вещи в искусстве и о Флоренском как философе границы. Граница разделяет и соединяет. Если икона есть «русско-православная граница с инобытиём» (461), и она с ним соединяет, то в европейской живописи это иначе, потому что там присутствует иллюзорная *видимость*, которой совсем нет в иконе, но и видимая поверхность картины это тоже граница миров, она и препятствие (для очень многих воспринимающих) к проникновению за неё, во внутреннее пространство картины, и путь для такого проникновения.

Проблема границы и идея обратного перевода — взаимосвязаны в героической филологии Александра Михайлова. Сейчас, когда границу прошлого нередко берут идеологическим взломом, идея обратного перевода служит средством *филологической защиты*, будь и такое не столь уже давнее прошлое, как Пушкин или Гоголь. Сейчас в ходу особый род модернизации, порождающий знакомые всем явления — благочестивое пушкиноведение или гоголеведение. Почему это модернизация? Потому что это идеологическое по природе своей стремление подвести Пушкина или Гоголя под наши желаемые современные пред-

ставления, отождествить их, по слову Ауэрбаха, «со своими собственными взглядами и настроениями». Идея обратного перевода вопреки такому стремлению это средство филологической в самом деле защиты — *филологическое* против *идеологического*.

В книге Михайлова не раз говорится о ключевых словах культуры, есть и у автора собственные, необщепринятые ключевые слова: *самоосмысление* литературы и науки о ней (теория литературы как самоосмысление самой литературы) и *опосредование*: это последнее понятие часто встречается на страницах книги. Вся она — выражение недоверия достаточно привычному представлению о непосредственности искусства, как и его восприятия, и утверждение трудности в этом деле как нормы. Силы опосредования и суть языки культуры, преломляющие в литературе «саму действительность» и препятствующие слишком лёгкому, непосредственному проникновению в свои произведения; если угодно, это и есть тот самый нас отсекающий пламенный меч. Непосредственного образа мира, утверждается в книге, не существовало на протяжении почти всей художественной истории; его стал завоёвывать реализм XIX столетия. Но с удивлением мы обнаруживаем, обозревая вслед за автором михайловский теоретический план всемирной литературы (а такой именно план представляют работы его в совокупности; наиболее же цельно и собранно он изложен в большом труде о методах и стилях литературы, к которому ещё надо будет вернуться), что в этих масштабах, на этой универсальной карте самый понятный нам реалистический XIX век — относительно кратковременный эпизод. XIX век — «великое исключение», — с силой утверждается в самом последнем из жизненных текстов А. В. Михайлова, записанном им на плёнку перед кончиной и напечатанном в упоминавшемся сборнике музыкальных его работ («Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна»); в нашем же веке европейская культура «производит поворот к традиционным своим основаниям», к вековым основаниям, т. е. к «трудному состоянию текстов», которое есть, считает автор, нормальное их состояние; а трудное состояние текстов одновременно есть их сакральное состояние, «предполагающее известную неприступность текстов»[12].

Всё это нам пока не очень привычно слышать, так радикальна михайловская «переоценка ценностей» в теории литературы и

[12] *А. В. Михайлов.* Музыка в истории культуры. С. 133—135.

истории культуры (радикальна, но и как-то мягка). Несомненно, историей гуманитарной науки она ещё будет изучена и будут раскрыты её истоки в филологической традиции европейской (центральные труды Э. Ауэрбаха и Э. Р. Курциуса) и русской (идея исторической поэтики: именно она оказалась на наших отечественных путях самым естественным и плодотворным выходом из краха нормативно-школьной марксистско-советской теории литературы; и в то время как в западной теории последних десятилетий сменяли друг друга одна методологическая революция за другой, наше новое теоретическое знание выращивалось изнутри исторических изучений, при этом история античной и западных европейских, а также восточных литератур оказалась более активным полем такого выращивания, чем история русской литературы). Об упомянутом только что большом труде Михайлова «Методы и стили литературы» надо ещё сказать. Он был написан двадцать лет назад и из-за академических проволочек, продолжающихся и поныне, до сих пор не может увидеть света. Вероятно, это самый систематический труд Александра Викторовича, в котором развёрнута совершенно новая для нас картина всей европейской культуры от античной архаики до нашего века и обоснована новая её периодизация. Общую по своим основаниям и по главной идее концепцию развивал в те же годы С. С. Аверинцев, и его работа («Древнегреческая поэтика и мировая литература») была представлена нам в печати в 1981 г.[13] Труд Михайлова остаётся неизвестным, и те, кто знаком с ним в машинописном виде, могут свидетельствовать о том ущербе, о той задержке в нашей филологической и философской мысли, какая от этого неприглядного обстоятельства происходит[14].

Александр Викторович Михайлов писал научные труды, в этом нет сомнений. Но он обладал способностью, изучая вещи как ученый, *видеть* их как художник. Все помнят, как говорил Чехов: люди просто обедают, а в это время ломаются их судьбы и рушится жизнь. Это запомнившееся всем проникновение пи-

---

[13] Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 3—14.

[14] Труд, наконец, появился в печати в 2005 г. в издании ИМЛИ «Теория литературы. Том I. Литература», М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 142—282. Он наконец напечатан почти через тридцать лет после того как был написан, и нашего утверждения о многолетнем ущербе для нашей теоретической мысли факт его запоздалого опубликования не снимает. (*Примечание 2006 г.*)

сателя в вечное и как бы вечно-статическое состояние человека, без исторического горизонта. А. В. Михайлов в большой статье, впервые публикуемой в настоящем томе, говорит о стихии комического, захватившей родное ему немецкое общество на его излюбленном историческом пятачке рубежа веков, в формах в том числе безобидно и беспроблемно смешного: «Люди начала XIX века, садясь по вечерам за ломберный столик и развлекаясь в обществе шарадами и логогрифами, играя в фанты и всякими иными способами проявляя свою невинную ребячливость, соприкасаясь со смешным в его такой беспроблемной незатейливости, — конечно же, не замечали, как, в такие минуты, уносит их своим вихрем история, вовлекая — и притом самым суровым манером — в свою неповторимость, в безвозвратность совершающегося» (131). Тоже проникновение в вечное состояние человека, но увиденное в историческом вихре. Настоящему, призванному филологу надлежит быть тоже писателем, литературоведение это тоже литература. А. В. Михайлов не только личностихийно был таким филологом-писателем, работающим со *словом* не только чужим, в изучаемой литературе, но и собственным (недаром он предъявляет упрёк в недостаточной работе со словом — кому? — Гофману, на любви к которому мы выросли с детства, — и парадоксально объясняет нам, что Гофман порусски выигрывает у Гофмана по-немецки, и наша русская слава его «объясняется не столько сюжетной занимательностью и фантастичностью, но и пропадающей в переводах слабостью»[15]), — он теоретически обосновал родство этих двух фигур. Вопреки, как представляется, строгим установкам, исходящим от семиотического движения последних десятилетий и состоящим в том, что язык исследователя («язык описания») принципиально отличается как научный от исследуемого языка художественного (конечно, трудно при этом понять теорию как продолжение-самоосмысление самой литературы изнутри), он склонен был два эти языка сближать и роднить, показывая в замечательной статье «Диалектика литературной эпохи» (1982), как ведущие термины теории и поэтики, и прежде всего названия литературных направлений, происходили из художественной стихии на поворотах литературной истории и всякое несёт на себе печать своего

[15] *А. В. Михайлов*. Гоголь в своей литературной эпохе // Гоголь: история и современность. М.: Советская Россия, 1985. С. 115.

происхождения из этой истории и этого поворота. В той же работе сказано, что «слово теории оказывается в глубоком родстве со словом самой поэзии»[16]. Как и насколько это у автора в его собственном слове теории подтверждается — тому свидетельство настоящая книга.

1998

[16] *А. В. Михайлов*. Языки культуры. С. 17.

«Мировые ритмы» и наше пушкиноведение По прочтении двух книг Юрия Николаевича Чумакова[1]

Громкое слово в заглавии этого отклика взято со страниц обсуждаемых книг. Так вот — это о нашем любимом хрестоматийном сюжете Онегина и Татьяны так интересно и сильно сказано, что сразу перекрывает столь многое сказанное и пересказанное об этом прежде: «В их взаимных отказах можно предположить мировые ритмы...» (*ЕО*, 100)

С этого места можно начать, чтобы дать почувствовать пушкинистский стиль Ю. Н. Чумакова. Этот стиль уже более двадцати лет назад был сформулирован им как тема его этапной статьи (в книге *СПП* она, конечно, присутствует) — «Поэтическое и универсальное в "Евгении Онегине"» (1978). В ней намечены три аспекта, три ступени, три стадии понимания пушкинского романа: поэтическое и реальное (история литературы), собственно поэтическое (поэтика), поэтическое и универсальное. Этот последний аспект не уложился ещё в литературоведческий термин, и именно в этой третьей зоне работает по преимуществу автор, не порывая и с поэтикой. Однако к этому был у автора *путь* на фоне нашей большой истории и с ней в неизбежном контакте, и этот путь записан в книгах; «мировые ритмы» — если они звучат во внутреннем мире романа в стихах, то они звучали

---

[1] *Ю. Чумаков.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Пушкинский театральный центр в Петербурге, 1999; *Ю. Н. Чумаков.* «Евгений Онегин» Пушкина. В мире стихотворного романа. М.: Изд-во МГУ, 1999. Далее ссылки на эти книги в тексте под знаками *СПП* и *ЕО*.

и на пути нашего пушкиноведения (и особенно, как считает автор, — онегиноведения) за последние наши полвека. Обсуждаемые книги сами включены в мировые ритмы — сейчас мы увидим, как. В ритмы нашей умственной истории последних десятилетий — определённо.

В большой книге — работы за 30 лет, с 1969 по 1999 г. Здесь я позволю себе воспоминание личное. Я только что напечатал тогда свою первую онегинскую статью — «Форма плана»[2] — в декабрьском номере «Вопросов литературы» за 1967 — и побежал в библиотеку искать статью неизвестного автора о составе текста «Е. О.», о которой мне сказали. Статья была в журнале «Русский язык в киргизской школе»; на последних страницах журнала, где она приютилась, для неё не хватило места, и заканчивалась она на обложке зелёного цвета. В статье утверждалось, что надо принять всерьёз «Отрывки из путешествия Онегина» как истинное — по воле автора, так оформившего свой завершённый текст, — окончание романа, с его оборванным последним стихом: *Итак, я жил тогда в Одессе...*, возвращающим нас к началу романа — *Брожу над морем, жду погоды...* — и обращающим линейное время героев в циклически-творческое время автора — и позволяющим нам тем самым представить онегинский космос сразу весь, объёмно, как «яблоко на ладони» (так Моцарт мгновенно слышал всю симфонию от первого до последнего такта). Отсюда следовало, что нельзя как заключительное звено онегинского текста печатать обрывки так называемой 10-й главы (как это нынче обычно делается в изданиях Пушкина), создающие впечатление недописанности романа и распада его текста.

Пройдёт пятнадцать лет, и из внимания к морским мотивам, обрамляющим текст романа, произойдут такие не вполне обычные наблюдения в новой работе автора о поэтическом пространстве «Онегина» — для характеристики пушкинистского зрения нашего автора, кажется, это пример хороший: «По ценностно-смысловой наполненности пространство моря в “Онегине” едва ли не более значимо, чем пространства города и деревни, в которых совершается сюжет. В морских просторах сюжет лишь готов совершиться, но остаётся несбыточным 〈...〉 Зато образ моря в “Онегине” — это теневое пространство свободы, романтическое пространство возможности 〈...〉 Шум моря, завершающий

[2] См. её в настоящей книге.

роман, — шум онтологической непрерывности. "Деревенский" роман по своим несбывшимся снам оказывается "морским" романом» (*СПП*, 185).

Неизвестному автору той первой его печатной работы было тогда под 50 лет, за плечами были фронт, послевоенный арест и отсидка и, соответственно, запоздалое студенчество. 60-е годы в размышлениях автора в настоящей книге постоянно присутствуют, но не как личная его дата, а как большой исторический — в размерах не только внутренней нашей истории — перевал. Так что размышления эти превышают обычные представления о роли 60-х в нашей советской истории и тянут на некий историософский тезис. «Сейчас хорошо видно, как бы из вненаходимости, что с середины 1960-х гг. обозначился глубокий сдвиг в мировой социокультурной парадигме» (*СПП*, 5). И «Евгений Онегин» стал для автора — его понимание, его судьба в поколениях уже нашего времени — показателем этого отечественно-мирового процесса. И как бы даже его плацдармом.

В книге есть очерк истории интерпретации «Е. О.» от Белинского до наших дней. И вот история эта даётся как история крупных сдвигов в нашем отечественном — и шире, потому что автор всё время сверяется с западной рецепцией Пушкина, мировой его судьбой, — крупных сдвигов в общем гуманитарном сознании. Автор говорит всё время об «Онегине», и не только об «Онегине». «Пушкинский роман в стихах представительствует у меня за множество текстов в мировой культуре и даже как модель мироустройства» (*СПП*, 6). Он поэтому представительствует у автора за общую ситуацию.

Традиции Белинского и Достоевского перешли в наш век и действуют в нашем сознании до сих пор. Но вот явился Тынянов — сказано в одном месте так торжественно (*ЕО*, 84), как Буало когда-то сказал: *Enfin Malherbe vint*... Тынянов явился и объявил, что главное в «Е. О.» — не история героев и не развитие действия, а «развитие словесного плана». Затем пришла социологическая эпоха, и Тынянов нам отозвался и заработал лишь через сорок лет, причём прочитать его статью мы смогли уже в 70-е годы, так что поворот во взгляде на Пушкина совершился даже и независимо от прямого знакомства и впечатления от его статьи.

В самом деле — эпоха нового взгляда на Пушкина, поворота внимания открылась тогда, в середине 60-х. Фактами этого сдвига автор книги приводит онегинские статьи И. М. Семенко, пер-

вые работы Ю. М. Лотмана, начиная с 1966, мою «Форму плана» 1967; набоковский комментарий — 1964; с того же 1964 — многолетняя работа В. Непомнящего; наконец, явление самого Чумакова на исходе десятилетия. Каков был смысл всех этих событий и этого сдвига? Что тогда произошло? Что касается онегинознания, что прежде всего волнует автора, — на смену социологической эпохе и разрозненным сопоставлениям кусков романа с внешней действительностью пришла *поэтика* (в 50-е годы поэтики не было — были стилистика и «мастерство»), и с ней имманентное понимание романа как организма. Пришёл тот тезис, что содержание романа в стихах — это его форма.

Но новый взгляд был сразу различно развёрнут в двух образовавшихся руслах — *структуральной* и *феноменологической* поэтики. Чумаков, несомненно, пошёл по феноменологическому пути, и на этом пути естественно в чистой поэтике стало тесно; и хотя он и продолжает по праву именовать Тынянова родоначальником нового взгляда, так это было когда? — а сам последователь Тынянова во второй половине века со своим бытийственным видением романа как универсума, «модели мироустройства», — уже достаточно далеко от учителя ушёл. Книга очень самосознательна: автор даёт ясное самоописание своего пути, когда говорит, что он шёл *от поэтики к универсалиям*: упомянутая этапная статья 1978 г., в которой и было объявлено открытие третьей эпохи в понимании романа. От поэтики к универсалиям и от идеи окончательного текста «Е. О.» и имманентного внутреннего пространства, «мира» романа (его «структурного интерьера»), с чего он начал тогда, в конце 60-х, к идее его *вероятностного текста*: «Оконченный Пушкиным роман построен как бы в жанре “черновика”» (*СПП*, 169), и мы не можем не дополнять канонический текст то и дело, не только исследуя, но и просто читая «Е. О.», материалом пропущенных строф (например, о возможном будущем Ленского, который мог «быть повешен, как Рылеев») или «Альбомом Онегина»; мы хотим владеть этим «банком данных» о действии и о героях, что содержится в огромных пушкинских запасниках к роману, неизбежно для нас входящих в его «большой текст», границы которого невозможно определить окончательно; и автор книги высказывает даже такую мысль, что способ читательской жизни романа в стихах имеет моменты общности с фольклорными текстами.

Ещё одно воспоминание из частной сферы научной жизни. На одном из обсуждений работы Ю. Н. Чумакова Борис Фёдорович Егоров вспомнил метафору Лотмана из его статьи о пространстве у Гоголя: есть два человеческих типа — *человек пути* и *человек степи*. Человек пути идёт куда-то линейным образом. Человек степи гуляет, перемещается вольно-непредсказуемо по широкому полю.

По прихоти своей скитаться здесь и там... У Пушкина это условие счастья: *Вот счастье! вот права...*

Пушкин тоже знал, конечно, про путь — и тоже поздний, последний Пушкин, — и тоже его искал — *Спасенья верный путь и тесные врата*. Но скитаться по прихоти — как условие счастья (которое, впрочем, он называл великим «быть может», знал, что *счастья нет*, а вот ведь опять увенчал этим словом одно из своих последних стихотворений) — может быть, и перекрывает у Пушкина этот образ пути. Во всяком случае перекрывает хронологически: это — *по прихоти* — сказано позже. Как формула поэтического отношения к миру, в отличие от нравственного императива пути.

У Чумакова в книге сказано, что смысл того, что случилось с Онегиным и Татьяной в романе, куда глубже тех моральных уроков, что мы затвердили со слов Белинского и особенно Достоевского. Что надо это судить эстетическим чувством, в чём мы сейчас нуждаемся едва ли не больше, чем в нравственном воспитании (*ЕО*, 29).

Это известная декларация автора, и мы должны её верно понять.

Все мы помним про «дьявольскую разницу», но кто в самом деле умеет читать *роман в стихах*? Между тем у нашего автора это условие основное. Его установка в том состоит, что читать «Онегина» как «роман героев» значит читать его как обычный роман прозаический и самое главное потерять. «Настоящий “Онегин” выткан стихами, и на его стиховом ковре можно без конца рассматривать словесные орнаменты, представляющие нашему внутреннему взору поэтические очертания героев, ландшафтов, деревень, городов, рек и морей...» (*ЕО*, 48). Белинский и Достоевский так «Онегина» не читали, они не читали *роман в стихах*. Между ними и Тыняновым Чумаков выбирает ориентиром себе последнего — однако как пройти по лезвию, не утеряв тоже

главного с другой стороны? Акцент на тыняновскую «внефабульность» заставляет нас, пожалуй, заново оценить от противного промыслительность для нашей литературы онегинской фабулы, романа героев. Для теоретиков ОПОЯЗа обращение к «Онегину» было программным актом: «словесный план» тыняновский утверждался за счёт того, что они называли *темой* и оставляли в пренебрежении. Тыняновский тезис, что Пушкин романом в стихах «сюжет как фабулу» разрушал[3], — безусловно неверный. Это они, теоретики, его в своем анализе разрушали — зато и открыли остро-новый взгляд на «Онегина», как его оценил Чумаков. И однако с высказанным недавно мнением, что «продержавшееся полтора века чтение романа как сюжета героев можно наконец считать рухнувшим»[4], — не хочется соглашаться. Хочется надеяться, что никогда такое чтение не рухнет. Филологические — и прежде всего читательские — качели будут всегда дрожать и крениться, и будет всегда необходимость их выправлять. В обсуждаемых книгах филологические качели находятся в достаточном равновесии, хотя и с известным креном на «тыняновский» бок. Книги, однако, дают примеры того, как и сюжет героев выигрывает, если читать его как сюжет романа в стихах. Он в самом деле выткан стихами.

На упомянутом обсуждении Б. Ф. Егоров назвал Чумакова-исследователя *человеком степи*. В самом деле, мы наблюдаем, как он *гуляет* по тексту пушкинского романа, как по широкому полю. Это собственные его слова: пройти сюжет «Е. О.» во многих направлениях, как лес или город (*ЕО*, 85). «Прогулки с Пушкиным», видно, возникли недаром как идея и как метафора, как *картина* открытых и незашоренных отношений читателя с Пушкиным, как способ чтения вопреки целенаправленному стремлению — научному, идеологическому, всё равно (актуальный нынешний вариант — «духовному») — получить от Пушкина то, что нам нужно. *Гуляку праздного* Пушкин вложил в уста целенаправленного Сальери недаром тоже в таком вот образе — и уж наверное не бытовое поведение Моцарта так обличал суровый «мастер в высшей мере» (как о нём сказал поэт уже нашей эпохи, Владимир Соколов, в

[3] *Ю. Н. Тынянов.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 64.

[4] *Мария Виролайнен, Мелвар Мелкумян.* В поисках «русской картины мира» // Новый мир. 2000. № 7. С. 212.

стихотворении «Сальери», к которому надо будет ещё обратиться), — а чуждый, враждебный творческий тип.

Но не такие праздные «прогулки с Пушкиным» Чумакова. Они ориентированы одной идеей, стоящей в центре всего. Такова идея *инверсивности* — как такой постоянно действующей у Пушкина силы, которую исследователь возводит в философский ранг одной из пушкинских *универсалий*. И даёт такое её описание, словно помнит об образах человека пути и человека степи: «Инверсия на любом порядке взрывает линейную последовательность и целевую однонаправленность текста» (*СПП*, 363).

Речь идет о *возвратных* силах, богатым образом *затрудняющих* наше восприятие и переживание Пушкина. Эти силы действуют как на микроучастках текста, так и на больших расстояниях. В «Цыганах» рассказ об Овидии так кончается:

И завещал он умирая,
Чтобы на юг перенесли
Его тоскующие кости,
И смертью — чуждой сей земли
Неуспокоенные гости!

Если перевести последние два стиха на прямой порядок слов, то мы получим: кости — гости сей чуждой земли, не успокоенные и смертью. Это пример не из Ю. Н. Чумакова, а из М. Л. Гаспарова[5], который спрашивает: к чему здесь эта затруднённая инверсия как параллель риторическому приёму латинской поэзии, и как раз в рассказе о римском поэте? Что она здесь даёт? И отвечает: она даёт *напряжённость*, передающую самую эту тоску и боль последнего желания изгнанного поэта.

Это микропример, простая инверсия грамматическая — хотя какая же она простая? А вот пример из Чумакова — пример дальнодействия инверсивной силы. Два места — из третьей главы и из онегинского финала:

И как огнём обожжена
Остановилася она.
....
Она ушла. Стоит Евгений,
Как будто громом поражён.

[5] *М. Л. Гаспаров*. Избранные статьи. М., 1995. С. 421.

«Встреча и разлука героев взяты в рамку мифологемой грозы». Можно так понять, конечно, что во временно́м ходе фабулы его сейчас гром поразил-наказал от той самой молнии, которою он тогда опалил ее. Но Чумакову интереснее видеть больше роман не во времени, а в пространстве. Обратить их сюжетное время в пространство как некую вечность, в какой они встретились навсегда. «Гораздо интереснее истолковать их участь как вневременную мгновенную катастрофу, совершившуюся в пределах вечности. Вспышка молнии и раскат грома — явления неделимые, но поскольку вечность для нас опосредована временем, её подвижным образом, так её молнийный знак в сюжете героев обозначился не точкой, а линией между двумя точками. То, что поразило Татьяну и Евгения в один миг, равный вечности, в пределах фабулы растянулось во времени на несколько лет. В реальном восприятии блеск молнии и удар грома разделены интервалом, и герои романа испытывают свои потрясения поочерёдно, но в ином измерении это совершается с ними обоими сразу и навсегда» (*ЕО*, 98).

Хочется задержаться на этом месте как на примере, может быть, образцовом для оценки нашей книги. Красивое созерцание — а в принципах автора красота анализа это свидетельство об истинности его. Одновременно и вместе филологическое и бытийственное чтение. Филологическое, потому что надо связать на большом расстоянии две точки в огромном тексте, оборотиться назад от горестного финала к другому горестному мигу и словно восставить радугу над всем миром романа (радугу уже после грозы), остановив безысходную фабулу на её исходе *красотой* отношений несчастных героев, какая останется с ними для нас, читателей, *навсегда*. Какая связала их *на воздушныхъ путяхъ* поверх их взаимных ошибок и наших привычных моральных к ним претензий. Тем самым чтение и бытийственное, с опорой на мощь инверсивной силы, действующей в пушкинском тексте. «Летящая стрела покоится». Другая метафора Чумакова — он любит работать такими классическими апориями-метафорами, притом метафорами, так сказать, архитектоническими, утверждающими момент пребывания преимущественно перед текучей процессуальностью бытия: река собирается из ручейков и впадает в море, и эти моменты всегда синхронны, потому что они есть всегда, какой бы длины ни была река. «Поэтому река течёт и

стоит одновременно. Таков и роман Пушкина» (*ЕО*, 36). Яблоко на ладони.

Из работ Ю. Н. Чумакова одна в последнее время взбудоражила пушкинистский мир — его гипотеза открытого отравления Моцарта в драме Пушкина. Реакция была острой, вплоть «до полного возмущения», как выразились как раз сторонники этой версии Н. В. Беляк и М. Н. Виролайнен[6]. Вокруг гипотезы накопилась литература, и не место её обсуждать сейчас. Пишущий настоящий текст лишь хочет сказать, что он гипотезу не разделяет. Валентин Непомнящий, наиболее на неё возражавший, вернул творцу гипотезы бумерангом помянутого им самим Гераклита: *скрытая гармония сильнее явленной*[7]. Обращая это слово на ситуацию пушкинскую, надо лишь помнить, что дело должно идти не о скрытом или открытом действии Сальери, а о тайном или открытом знании Моцарта. Пушкинский текст внушает нам, что Моцарт *знает* свою судьбу «незнаемым знанием» (как формулирует сам Чумаков), «неведомым ему самому, как смысл сна Татьяне» (Непомнящий). И каждой репликой как невольным прямым попаданием в замысел друга-врага провоцирует кристаллизацию замысла и его приведение в исполнение. «Гармония» этого диалога единственно в том, что моцартовы прямые попадания исходят из глубины «незнаемого знания» и ни на миг не поднимаются на поверхность знания открытого; будь так — трагедия теряет всю свою силу: скрытая гармония сильнее явленной. Моцартово знание — знание, если угодно, мистическое, и по отношению к этой (говоря условно) мистике ситуации допущение Чумакова представляется ослабляющей рационализацией.

Но это была полезная провокация, мобилизовавшая пушкинистские силы пережить ещё раз потоньше трагедию слово за словом и подчеркнувшая при этом, высветившая неясный вопрос о «незнаемом знании» Моцарта. Нельзя не упомянуть и то, что у изобретателей версии уже были к моменту изобретения независимые союзники: это были поэты. Две статьи Чумакова о «Моцарте и Сальери» появились в 1979 и 1981 гг., а уже поминавшееся стихотворение молодого тогда Владимира Соколова «Сальери» датировано годом 1963-м (та самая середина 60-х!).

---

[6] «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. М.: Наследие, 1997. С. 836.

[7] Там же. С. 889.

...Сальери думал: он не знает. / А Моцарт видел. Моцарт знал, / Какая слабость наполняет / Неукоснительный бокал. ⟨...⟩ Он отвернулся. Пусть насыплет. / Да, Моцарт — бог. Бог чашу выпьет... Очевидная аллюзия на гефсиманскую чашу Христа (напротив, у Чумакова в его гипотезе фабула открытого отравления вызывает античные ассоциации и соответственную окраску всего сюжета, и выпивающий чашу Моцарт «героически античен»[8] наподобие Сократа).

Подобное — и в стихотворении Фазиля Искандера (1984). Поэты — чуткие существа, и хорошая поэзия в союзе с чуткой филологией. Однако о чём стихотворение Соколова — об *открытом отравлении*? Нет, о *тайном знании*. Наверное, так и надо формулировать вопрос понимания «Моцарта и Сальери», обостренный гипотезой Чумакова.

От поэтики к универсалиям — объясняет автор свой пушкинистский путь. Что это значит — к универсалиям? Примеры разборов онегинских ситуаций, кажется, могут сказать об этом. Автор как бы поверх типичной пушкиноведческой проблематики, от неё на отлёте, высвечивает более общие ситуации, философские состояния, переживаемые Пушкиным и его героями, но слабо пережитые ещё пушкинистской критикой. В разговоре недавно Александр Павлович Чудаков сказал, что в онегинских работах конца 60-х (они были названы выше) впервые стали писать об «Онегине» *сложно*. Что он хотел сказать? Что стали писать не о том, о чём перед тем писали. Поверх типичной и всем знакомой тематики (так или иначе упиравшейся в «Пушкина и декабристов») стали писать о тех самых *универсальных*, общих бытийственных состояниях, какие автор с его героями переживают в романе, но пушкинистика слабо переживала.

Со всем этим связан *язык* понимания, язык пушкинистской науки, о чём наш пушкинист высказывает неожиданное, может быть, методологическое замечание о желательности таких «языков описания», какие приобретали бы «более мягкие и расплывчатые формы, что связано с усложняющимся видением самого литературного предмета» (*ЕО*, 124). Литературный предмет — наш Пушкин — так для нас усложнился, что нужен язык описания более мягкий, и тем самым более чуткий, для усложнившегося предмета, чтобы не упустить, удержать его сложность. И даже не только более мягких форм желает пушкинист, но и *более*

[8] Там же. С. 630.

расплывчатых! Вот странное пожелание. Это ведь звучит в наши 90-е годы на фоне уже привычной принципиальной строгости и даже терминологической жёсткости, какая царила только что в авторитетной структуральной поэтике, когда считалось, что язык описания в принципе отличается от языка предмета. А Чумаков предлагает новую гибкость филологического языка[9], который не отрывался бы от языка поэта. Вспомним, что примерно тогда же А. В. Михайлов сказал, что язык филологии, язык теории состоит в глубоком родстве с языком самой поэзии. Со стороны теории и со стороны пушкинистской науки вместе было заявлено новое теоретическое движение в новую уже, постструктуралистскую, филологическую эпоху.

Усложняющийся предмет — очевидно, по отношениею к «жёстким», по-своему каждая, интерпретациям столь противоположного свойства, как «достоевская» и «тыняновская». Та и другая имеют свои традиции и своих представителей в сегодняшней филологии, и среди них пушкиноведение Чумакова находит свой путь. Автор работает универсалиями и при этом сопротивляется идеологическим интерпретациям, идеологическим выжимкам из поэзии; он работает универсалиями и призывает читать не просто близко к тексту — *вплотную* к тексту, т.е. читать так, как надо читать роман в стихах, потому что такое чтение «препятствует общим рассуждениям на дистанции», высвобождающим «идеологемы романа из их поэтической плоти» (СПП, 231). *На отлёте от сюжетной эмпирии, но вплотную к тексту* — в таком сочетании принципов существует пушкиноведение Юрия Чумакова.

Она ушла. Стоит Евгений, / Как будто громом поражён. Несчастный конец романа. Но блеск этих строк сопротивляется столь бедному заключению. И взгляд исследователя сопротивляется — он видит и нечто иное. Он видит и слышит грозу, связавшую их в поэтической вечности *навсегда*. Не только для нас, читателей, навсегда, но и для них самих в поэтическом мире, в котором они

[9] Пример подобной сложной гибкости из работ самого Ю. Н. Чумакова — формула соотношения жизни и поэзии в деле поэта, которую мы находим в отклике автора на лотмановскую биографию Пушкина: «имеет место двусторонний, уравновешенный в идеале процесс, когда жизненная и поэтическая реальности размывают границы друг друга *по принципу неполного взаимоперевода*» (*СПП*, 379).

навсегда остались, а не в своей эмпирической человеческой биографии за пределами текста. В поэтическом мире их любовь не осуществилась, но состоялась. Состоялась поверх их взаимных ошибок и наших к ним моральных претензий. На представлении книги «Стихотворная поэтика Пушкина» в декабре 1999 г. в Новосибирске автор книги говорил о поэтическом итоге романа в стихах. Да, даже и для Ахматовой «герои остаются с совершенно растерзанными сердцами, и у нас должно быть впечатление драматической истории, русской истории, ещё что-нибудь такое. Но одновременно мы видим, что это так и не так». И, вопреки впечатлению столь естественному, Ю. Н. Чумаков говорил о *праздничности* романа, который столь плохо кончается. О том, что «в этом романе присутствует роскошное праздничное пространство существования, всеобщего человеческого существования, которое воплотил в себе Пушкин и которое он развернул в своих строфах, главах, во всём этом тексте. Почему его и надо читать вплотную»[10].

Согласимся: чтобы прийти к такому простому и несомненно убедительному общему заключению, пушкиноведение должно было пройти свой путь, на котором действовали исторические «мировые ритмы». Как во внутреннем мире романа в стихах исследователь открыл их действие, так и во внешнем пушкиноведческом мире работали эти ритмы-силы, приведшие нас на самом исходе двадцатого века к универсальному, неразделимо поэтически-философскому, чтению Пушкина, какое мы находим в работах Юрия Николаевича Чумакова.

2000

[10] *Ю. Н. Чумаков.* Слово на представлении книги «Стихотворная поэтика Пушкина» // Филология. Вып. 5 Пушкинский. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 2000. С. 140.

Синяя птица Александра Чудакова

В последнем опубликованном тексте Александра Павловича сказано: «Но для сознания эмпирический мир гетерогенен и отдельностен»[1]. Последнего слова нет в живом языке, оно образовано специально как термин — персональный термин как знак исследовательского языка А. П. Чудакова: «отдельностность» предмета в его картине поэтики Пушкина. Ну, а в классической «Поэтике Чехова», за тридцать пять лет до того, все помнят «случайностность» — не случайность, случайный, а случайностность и случайностный. Такие терминологические изыски должны иметь оправдание — открывать нам то, что без них не открывается. Терминологические эпатажи были во вкусе ОПОЯЗ'а, на который равнялся А. П. и хранил ему присягу на верность, — однако тут, похоже, слышится иная мыслительная традиция. Не просто случай, случайная случайность, а «собственно случайное, имеющее самостоятельную бытийную ценность»[2] — это, казавшееся терминологической прихотью, было уровнем созерцания. Случайностность как возведённое в энную степень качество бытия, нечто, видимо, образованное по типу немецкого философского словообразования и больше напоминающее стилистические причуды шпетовской герменевтики (если уж вспоминать параллели из тех самых 1920-х годов), чем столь чуждый какой-либо философской туманности язык формалистов, которые, что любил вспоминать А. П., говорили про Шпета с его для них устаревшей философичностью: *zu spät*.

---

[1] *А. Чудаков*. К проблеме тотального комментария «Евгения Онегина» // Пушкинский сборник. М.: Три квадрата, 2005. С. 210.

[2] *А. П. Чудаков*. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. С. 282.

Как бы почти по-средневековому свою случайностность Чудаков породил как универсалию. Насколько для Чехова универсальна эта универсалия — другой специальный вопрос, но направление было взято и в филологическом мире произвело впечатление. Чехова это тогда нам заново осветило, но впечатление было больше нового взгляда на Чехова. Я уже рассказывал анекдот, имевший место в Амстердаме в декабре 1987-го, которому был свидетель: в студенческом клубе тамошний студент, узнав, что рядом с ним сам Чудаков, тот самый автор «Поэтики Чехова», так обалдел, что не мог иначе это выразить — он сказал: «Позвольте Вам предложить сигарету с марихуаной». Саша сказал тогда, что в первый раз почувствовал, что такое слава.

Александр Павлович не умер в свои 67 лет — он погиб. *Ложится мгла на старые ступени* — свой роман он озаглавил блоковской строкой, а сбылась над ним другая блоковская строка: *Нас всех подстерегает случай*. В общем потрясении главным чувством была человеческая утрата, только частью которой была утрата научная. В филологических поминках[3] звучало — «мир Чудакова» как мир широко и богато личностный; между тем это слишком общее слово — «мир», «мир писателя» — он принимал и стремился обосновать как филологическое понятие, «не метафорически, а терминологически»[4]. Литературовед на наших глазах обернулся писателем-романистом, оставаясь верен своей филологии и понимая её не как расплывчато-вольную эссеистику, но как достаточно «строгую науку», «не метафорически, а терминологически»; в свои 67 он был в развороте новой филологической деятельности, но мы вынуждены сегодня подводить ей итог.

Мы вынуждены подводить итог, и теоретическую генеалогию его научного мира нужно лучше себе представить. Виктор Шкловский писал ему, прочитавши «Поэтику Чехова»: «Мой совет: разучитесь от Лотмана, научитесь Чудакову»[5]. Зубр старого формализма советует «разучиться от» нового структурализма — и когда? — в 1971-м, в год пика этого последнего, к которому Чу-

---

[3] Новое литературное обозрение. № 75 (2005).

[4] *А. Чудаков*. Слово — вещь — мир. М.: Современный писатель, 1992. С. 8.

[5] *А. Чудаков*. Слушаю. Учусь. Спрашиваю. Три мемуара. Сеул, 1999. С. 116.

даков, конечно, был близок и участвовал в его акциях, но собственный путь его отклонился от тартуского «мейнстрима». К Шкловскому в связке и в сочетании с В. В. Виноградовым, к учителям-собеседникам, он оставался всё же ближе, чем к Лотману. Я писал недавно по случаю книги Юрия Николаевича Чумакова о том, как наша воскресшая поэтика на том рубеже 1960 — 70-х сразу была различно развёрнута в двух образовавшихся неслиянных руслах — поэтики структуральной и феноменологической. Чудаков и Чумаков недаром образовали филологически-содружеское созвучие-рифму[6] (немного смешное в звучании, вроде как «Горбунов и Горчаков» у Бродского) — они шли параллельными курсами и оба устремились по феноменологическому пути, на котором в чистой поэтике становилось тесно. Свой путь Чумаков описал как движение от поэтики к универсалиям[7], Чудаков же с универсалии начал, и универсалия эта была бытийной. Чумаков на протяжении лет строил свою филологию вокруг «Евгения Онегина», понимая его и как словесный объект, по Тынянову, и дальше Тынянова — как бытийственный универсум, «модель мироустройства». Чудаков в конце концов, и тоже идя от Тынянова (онегинскую статью которого начала 20-х годов он первый опубликовал в 1974-м), к «Онегину» как к универсальной цели пришёл.

От «Поэтики Чехова» к идее онегинского тотального комментария — таков был путь. Путь достаточно прямой, о чём говорит преемство терминологического почерка — от «случайностности» к «отдельностности». Задание на «тотальность», собственно, было и в чеховской книге — на полное описание художественного мира по уровням, на которых на всех обнаруживалось — «изоморфно» и несколько монотонно — то же самое. Кажется, можно сказать, что исследователь за полнотой всех чеховских текстов имел перед собой некий теоретический, идеальный объект, не названный прямо по имени. Автор не называет термина «эстетический объект» — а так назывался тот идеальный объект в европейской феноменологической эстетике начала XX века. Это не то, что прямо конкретное произведение, это его

[6] «Воспоминания и размышления об Александре Чудакове» Ю. Н. Чумакова см.: НЛО. № 75. С. 225—229.

[7] *Ю. Чумаков.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Пушкинский театральный центр, 1999. С. 7.

умозрительный, философский эквивалент. У нас об эстетическом объекте, в отличие от произведения, теоретически писал в 1920-е годы Бахтин[8] и свой полифонический роман в знаменитой книге рассматривал именно как эстетический объект Достоевского, ту общую модель его творчества, которую он описывал как бы сквозь произведения Достоевского как таковые (и этот ультратеорический уровень умозрения естественно породил великую массу вопросов, недоумений и возражений). А один из бахтинских alter ego, В. Н. Волошинов, в то же самое время назвал эстетический объект «синей птицей» творческого стремления художника и конгениального художнику интерпретатора[9].

Вот и Александр Павлович Чудаков тридцать пять лет ловил свою синюю птицу. И пришёл к «Онегину» как к эстетическому объекту, единственному в своем роде. На «Онегине» встретились и сошлись его корневые темы. Комментарий к роману в стихах давал безбрежный простор любви комментатора к предметному миру в литературе и в жизни, с непрестанными переходами из одной в другую, от онегинских санок, которые мы, конечно, понастоящему не представляем себе (петербургские городские «прогулочные санки, козырьки, запряжённые парой резвых лошадок»[10] как вид столичного транспорта, вроде тогдашних такси), к целой «упряжно-экипажной» энциклопедии сведений. О «бобровом воротнике» («седой бобровый воротник» в черновом варианте) у нас с комментатором состоялся последний телефонный разговор за несколько дней до катастрофы. Читая воспоминания Фета, я наткнулся на рассказ о щегольстве молодого Льва Толстого, красовавшегося «в новой бекеше с седым бобровым воротником»[11]. Я сообщил А. П. о таком продолжении онегинского сюжета в русском литературном быту уже следующей эпохи, и он был заинтересован весьма, особенно тем, что Толстой, как новый Онегин, щеголял как бы в пушкинском черновом варианте. Последний разговор был о бобровом воротнике!

Читатели «романа-идиллии» сразу опознавали в авторе филолога, знакомого им по многим работам исследователя пред-

[8] *М. М. Бахтин*. Собр. соч. Т. 1: Русские словари. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 274—275.

[9] *В. Волошинов*. О границах поэтики и лингвистики // В борьбе за марксизм в литературной науке. Л.: Прибой, 1930. С. 205—206.

[10] Пушкинский сборник. С. 211, 226—227.

[11] *А. А. Фет*. Воспоминания. М., 1983. С. 347.

метного мира русской литературы. И чеховеда опознавали, поставившего интимный чеховский знак на герое романа, назвав его Антоном. Героем автор отодвинул себя на дистанцию, что часто бывает в подобного рода личных повествованиях. Но что не часто бывает — это тонко организованная система сбоев (нередко в одной фразе) с третьего лица героя на первое авторское лицо: «...это он, Антон, это я бежал по шоссе — я много бегал тогда, по десять, пятнадцать километров»[12]. (В 80—81-м Саша бегал так по московской окраине и забегал выпить кофе в Тёплый стан, где я тогда квартировал.) Автор включал себя в объективную картину без нарциссизма, не заслоняя её, являясь больше свидетелем, чем участником. Но Антона Павловича Ч. в романе заметили все: перебои лиц героя и автора образовали виртуальную комбинацию из имени героя и отчества автора — что-то такое объёмное строилось для читателя из героя, автора и Чехова в качестве идеального «образа автора».

Изобилие материальных и бытовых подробностей поражает нас в романе-идиллии. Словно мы читаем старый добротный русский роман. Но мы читаем роман, который можно назвать историческим, и его материал — совсем другая история, нежели в старом романе. Это роман-эпоха, обнимающий несколько десятилетий прожитой нами с автором вместе суровой советской истории. Это моя эпоха, однако я не вполне её узнаю, читая роман Чудакова; узнаю в московских, университетских главах, но основной мир романа, тот угол послевоенной советской жизни, откуда вышел автор-герой, мне, конечно, был неизвестен. Неизвестен он и нашей литературе — та полуссыльная (недобровольно и добровольно ссыльная, т. е. спасавшаяся в глубинке от того, что творилось в центрах) среда, обосновавшаяся в конце 30-х на границе России и Казахстана, здесь, в этом романе, впервые литературе открыта и явлена. Об этом особом мире далеко от Москвы, на краю советского бытия, где традиционная русская жизнь оставалась менее повреждённой, — литературное свидетельство кроме повествования Чудакова мне неизвестно. Это открытие неизвестного нашей литературе особого мира. Отсюда, видимо, и изобилие материальных подробностей — ведь это кто из наших мыслителей XX века сказал, что коммунистический

---

[12] *А. Чудаков.* Ложится мгла на старые ступени. М.: Олма-пресс, 2001. С. 361.

материализм был злостный идеализм, поскольку он истреблял материальную жизнь и быт? Отсюда, видимо, и *идиллия* в жанровом определении романа.

Недавно М. Л. Гаспаров назвал Бахтина философом в роли филолога. Автора ни на что не похожего в нашей словесности романа-идиллии можно назвать филологом в роли писателя. Он изучал предметные миры русской прозы — а они такие были разные. Как сильно они деформированы у Гоголя и Достоевского их идейными целями! У Собакевича, мы помним, и шкаф — Собакевич. Шкаф, составляющий обстановку идейного самоубийства Кириллова в «Бесах» («С правой стороны этого шкафа, в углу, образованном стеною и шкафом, стоял Кириллов, и стоял ужасно странно...»), обращается в трагический символ и в этом качестве переходит в будущую поэзию (*Шутки ль месяца молодого, / Или вправду там кто-то снова / Между печкой и шкафом стоит?*). «Дорогой, многоуважаемый шкаф» у Чехова — это просто шкаф, и юмор, снимая гаевскую патетику, позволяет ему стоять прочно; юмор снимает то, чем мог бы его нагрузить Достоевский. Как Пушкин в минимуме подробностей «видел твёрдые лики вещей»[13], так Чехов, вопреки тем титанам, дал предметно-зримую картину материальной среды эпохи, такую картину, по которой можно предметно её, эпоху, видеть и знать — как бы видеть такой, какой она «на самом деле» была.

У автора книги «Ложится мгла на старые ступени», конечно, чеховский взгляд на предметный мир своей эпохи. Но — как можно было столько запомнить и в памяти удержать конкретного, точного, материального материала (как косили, копали, варили мыло) из детства, из потонувшего времени? А. Немзер предполагает обширные записи прошлых лет; известно, что А. П. вёл подневные записи до последнего дня[14]. Но столько можно ли записать? Это память, конечно, яркая личная, но не только: она историческая и художественная; сама память, по Немзеру, «дневниковая», «сопряжённая с твёрдым сознанием твоей включённости в историю»[15].

Роман исторический — не бытописание же эпохи, хотя и бытописание тоже. Роман-свидетельство — так можно определить

---

[13] *А. Чудаков*. Слово — вещь — мир. С. 18.

[14] Из дневника за январь — февраль 2005 г. см. публикацию М. О. Чудаковой: НЛО. № 77 (2006). С. 24—26.

[15] НЛО. № 75. С. 233.

его свидетельский смысл — о том, как русская жизнь сохранялась внутри советской. И тоже искал свою синюю птицу в этом повествовании автор-филолог.

Если теперь вернуться к филологу и к его последнему замыслу тотального комментария, к бобровому воротнику, — то и здесь ведь не комментирование же вещей-реалий само по себе было той синей птицей для комментатора. «Цели воротнику назначены более дальние и важные»[16]. Цели, между прочим, в известной «множественной бесцельности» и «самодостаточной пристальности» поэтического зрения, утверждающей себя морозной пылью на бобровом воротнике, которая получает равное право на поэтическое внимание со сплином героя и списком им прочитанных книг во имя полного и свободного образа Божьего мира: «Такие детали разрушают иерархический принцип предшествующей литературы...» Но то же мы уже имели в последних строках «Поэтики Чехова»: «Творчество Чехова дало картину мира адогматическую и неиерархическую, не освобождающую от побочного и случайного...» (с. 282). Значит, Чехов заново разрушал иерархические принципы того же, скажем, Достоевского. Так дорога исследователю эта мысль, что он хочет перенести её и в свой филологический метод, словно уподобляясь любимым творцам, и самую тотальность своего комментария строить в «медленном невыборочном чтении-анализе» (*невыборочном*!), «чтении сплошном, без пропусков, слово за словом, стих за стихом, строфа за строфой»[17].

Трудно представить себе завершённое осуществление такой работы, грандиозной и миниатюрной вместе — подстерегавший случай остановил её на двух строфах первой главы. Но дальние цели заявлены. Дальние цели были те, чтобы взять грандиозно онегинский текст плацдармом-фундаментом целой литературной теории: в частности, медленным чтением романа в стихах А. П. предлагал заменить традиционный курс введения в литературоведение на первых курсах филфаков (и такой онегинский курс он читал на протяжении нескольких лет в разных местах, в последний год — в школе-студии МХАТ'а). Ведь сам преизобильный предметный онегинский мир есть теоретический материал, дающий картину того, как строится поэтический мир из реального.

[16] Пушкинский сборник. С. 228.
[17] Там же. С. 211.

Театр, деревня, красавицы, аи и бордо и пр. — это общий предметный мир у автора-«я» и героя романа, и автор у нас на глазах пересаживает всё это в роман и строит из этой предметности новый волшебный подобный мир. Предметность «Онегина» — одновременно жизненная среда и строительный материал. А главное — всё творится у нас на глазах. Наглядная теория в изначальном греческом понимании — как зрелище, созерцание, умозрение.

Но — и ещё страница литературного дела Чудакова, ещё один его пафос, его увлекавший. А. П. чувствовал себя человеком академическим — но что это значит? Он хотел держать традицию не только отцов — филологических дедов, и он у них учился живьём, не только по книгам. Он годами, систематически разговаривал с ними и в тот же день разговоры записывал. Выйдя от Виноградова, он записывал слышанное на лавочке или же на концерте М. В. Юдиной («На концерт я приехал от ВВ; идея совместить эти мероприятия была ошибочной — опасения забыть рассказы мешали слушать замечательное исполнение Шуберта и “Картинок с выставки”»[18]). А потом он своих академических стариков провожал; я слышал, как он говорил у гроба 92-летнего С. М. Бонди и 88-летней Л. Я. Гинзбург. Виноградов ему рассказывал, что ещё молодым прочитал все журналы и литературные газеты первых десятилетий XIX века. «Я переспросил: все ли? ВВ ответил, характерно подняв брови: “Разумеется, все”»[19]. Не без влияния рассказа учителя, признаёт ученик, он просмотрел всё о Чехове в журналах и газетах за 1883—1904 гг. и собрал около 4 тыс. статей и рецензий, в большинстве неизвестных. И организовал в последние годы составление полной чеховской библиографии, которая без него теперь не будет окончена. Своему академизму он учился у своих академических стариков и понимал академизм как работу прочную, профессионально «тотальную». В науке хотел работать, как на земле, или как строил дом на даче своими руками. Дом вышел трёхэтажный, вертикальный, готический, как собор. Одна знакомая, увидев его, сказала: «Автопортрет».

В христианской истории есть Писание и Предание. В светской культуре тоже. У А. П. был отменный вкус к филологическому преданию. В тетрадях с записями лекций Бонди на первом курсе он обнаружил, что, оказывается, записывал не только

---

[18] *А. Чудаков*. Слушаю. Учусь. Спрашиваю. С. 52.

[19] Там же. С. 46.

собственно лекции, но посторонние рассказы и отступления, и удивился, как он сразу же догадался, что это не менее важно и интересно. За Виноградовым, Шкловским и Бонди он записывал их рассказы об их эпохах и их признания, каких не получить от другого свидетеля — например, что академик-пушкинист Виноградов Пушкина не любил. «Сначала. Потом уж как-то...»[20] А. П. создал свой мемуарный жанр таких разговоров, который трудно даже назвать мемуарами, это что-то другое. Это челночная служба в культуре, связывающая её картину начиная со времени задолго до рождения мемуариста. Он вёл такую службу при столь интересных собеседниках и собирал картину филологического предания за полвека далеко сверх того, что мы знаем из письменных источников. Есть книга, которую мало кто видел, отпечатанная в Сеуле, когда он там преподавал, в количестве 10 экземпляров — мы несколько раз на неё ссылались. Последний замысел Александра Павловича, вместе с тотальным онегинским комментарием, был — собрать этот свой мемуарный жанр одной книгой, дополнив названные имена Бахтиным и Лидией Гинзбург. И просто в общении, за столом он был переполнен рассказами и историями. Разножанровый был человек. «Ах, Серёжа, милый друг, на что тратим мы досуг?» — написал он мне на книжке романа. Все у меня его инскрипты — в стихах. «Чехов думал туда и сюда — но мы точно не знаем куда» — написал он мне экспромтом на конференции, прослушав мой доклад о Чехове и философии (и поставив к записке эпиграф — «Я пролетарская пушка — стреляю туда и сюда» — и сходу приписав его Демьяну Бедному с вопросом — вместо, кажется, Маяковского). И ведь очень по существу о Чехове этот шутейный застольный (здесь — за столом научной конференции) экспромт. Несколько лет назад мы были вместе в Михайловском и плавали в приятно чистой Сороти; плавать была его страсть и несостоявшаяся у знаменитого послевоенного Леонида Мешкова спортивная карьера — вместо обещанной сборной СССР пошёл в филологи. От меня, конечно, он отрывался и великодушно дожидался; выйдя же на берег, облачался в белый костюм и галстук и шёл делать доклад. Таков был стиль-человек.

2005, 2006

[20] Там же. С. 65.

Космос В. Н. Топорова

В нашей гуманитарной жизни второй половины двадцатого века Владимир Николаевич Топоров был совсем отдельной фигурой — хотя он и не чуждался принадлежать к «направлснию» в своё время, в ту памятную пору расцвета семиотического движения 60-х — начала 70-х годов. По существу же и тогда он работал уединённо — слишком крупен для направления.

В некрологической статьс Андрей Немзер сказал о Топорове, что это человек, исследователь, мыслитель, которому всякое определение мало[1]. В. Н. писал о космосе как благом мироустройстве, а в своей Солженицынской лекции (как можно назвать его большую речь при получении Солженицынской премии) повторял слово Творца из Книги Бытия о том, «что это хорошо». Он повторял это как человек, «творящий на совсем ином уровне, но всё-таки помнящий и о т о м творении»[2]. «На совсем ином уровне» он творил не что иное, как личный умственный космос, расширявшийся от работы к работе и от темы к теме словно бы концентрическими кругами. Потому и всякое определение мало, что такого определения заслуживает весь объём им сделанного.

Объём — не количество, а объём. Лингвист, этимолог, философ языка и мифа, индолог, исследователь русской святости и русской литературы от «Слова о законе и благодати» до Блока, Ахматовой, Мандельштама, Ремизова, Вагинова, Добычина, Кржижановского, Д. Е. Максимова, Битова, исторический мыслитель, философ пространства как такового и специально городского пространства, любовный знаток обеих наших столиц и автор завладевшей нашим воображением идеи петербургского тек-

---

[1] Время новостей. 6.XII.2005.

[2] Литературная газета. 13.V.1998.

ста русской культуры. В другой некрологической статье Дмитрий Бак говорит о наследии Топорова, доступном нам «по частям»[3], соответственно нашим специальным интересам, но образующем самовозрастающий контекст-объём с просматриваемым универсальным планом и центральным ядром, на которое разнонаправленные работы словно наслоены как бесконечные примечания к основному тексту (любимая форма работы автора, присутствующая и во всех его отдельных статьях).

Сам В. Н. считал работы по мифологии у себя основными. Общедоступная выжимка этого цикла была широко представлена им в известных «Мифах народов мира». Знаменитый двухтомник на немалую часть написан Топоровым, и если мы помним там такие подписанные им огромные темы, как «Космос» и «Крест» (и многие другие подобного же значения), то недостаточно помним, что и почти обо всех животных статьи там написаны тоже им, — так что если там есть топоровский «Орёл», но нет «Комара», то, значит, просто руки у него до комара не дошли, не успел; но мифология божьей коровки развернута широко (при этом остались в рукописях «Обезьяна», «Свинья», «Червь», «Ястреб» и другие твари, но также «Сны», «Тень», «Тело», «Цвет»)[4]. А топоровские «пчёлы»[5] и топоровские «мыши», к которым он неожиданным и фантастическим для ошеломлённого читателя, но тщательно лингвистически обоснованным образом возвёл этимологию всем известных греческих «Муз»[6]! А топоровские «грибы»[7], остроумно подхваченные со ссылкой на исследователя и с новыми актуальными эротически-политическими аллюзиями (гриб-Ленин) в памятной многим в раннюю пору нашей перестройки вызывающей, почти хулиганской телевизионной выходке Сергея Курёхина! Всю подобную мифологию ис-

---

[3] Филологический журнал. М.: РГГУ. № 2.

[4] *А. М. Бушуй, Т. М. Судник, С. М. Толстая*. Владимир Николаевич Топоров. Библиографический указатель. Самарканд, 1989. С. 61—62.

[5] «К объяснению некоторых славянских слов мифологического характера в связи с возможными древними ближневосточными параллелями» // Славянское и балканское языкознание. М., 1975.

[6] «“Музы”: соображения об имени и предыстории образа (к оценке фракийского вклада) // Славянское и балканское языкознание. Античная балканистика и сравнительная грамматика. М., 1977.

[7] «Семантика мифологических представлений о грибах» // Balcanica. Лингвистические исследования. М., 1979.

следователь не только исследовал, но будто сам, как художник, дальше творил со всем возможным научным обоснованием.

В перестройку, тогда же, «Мифы народов мира» были пожалованы Государственной премией, но тут 13 января 1991-го произошли известные литовские события в Вильнюсе, после чего В. Н. Топоров и П. А. Гринцер — из премированного научного коллектива лишь двое, так что это был отчётливо личный гражданский поступок — отправили в соответствующий комитет письмо с отказом от этой премии, мотивированным протестом против 13 января.

У Владимира Николаевича был путь, который будет изучен. Он пришёл на филологический факультет МГУ в сентябре 1946-го, сразу после доклада Жданова — пришёл, чтобы заниматься русской литературой, но очень быстро пошёл по другому пути. Уже на первом курсе, как он рассказывал, на первой же зимней сессии, Николай Каллиникович Гудзий, послушав его на экзамене по древнерусской литературе, стал ему советовать в наступивших обстоятельствах не идти в литературоведение и выбрать лингвистику как более строгое и научно надёжное поприще (В. Н. вспоминал и Николая Ивановича Либана, ныне здравствующего, через семинар которого многие из нас прошли на первом курсе филфака, как о том из редких наставников, которые помогали интересам определяться и крепнуть). К пишущему эти строки, наверное, относится сказанное о неизбежном восприятии Топорова «по частям», но мне основным в его эволюции представляется постепенный возврат к литературе. Через лингвистику — семиотику — мифологию В. Н. постепенно возвращался к первичному интересу — литературе. Но и в своих последних работах о русской (но далеко не только) словесности он литературоведом не стал. В самом деле, тут не хватает определений.

Сорокалетней давности наблюдения над звуковым составом стихотворений Рильке (*Der Tod ist groß...*) и Верлена (*O mon Dieu, Vous m'avez blessé d'amour...*)[8] сознательно ограничиваются «низшими уровнями» поэтических структур, аскетически воздерживаясь от тематических и «содержательных» истолкований. Этика структурального анализа была такова. Но ведь какие стихотворения с какими огромными темами-смыслами взяты для наблюдения, и

[8] Труды по знаковым системам. II. Тарту, 1965.

темы эти неотступно стоят перед нами в ходе наблюдения и даже словно приближены к восприятию в языковой, звуковой, как только и существует поэзия, воплощённости. При различении и несмешении уровней — от звукового состава стихотворения к религиозному корню поэзии — проходила свой путь поэтика Топорова. От аскетического (и словно бы несколько самонасильственного) самоограничения структуралистской поры он в новых работах ушёл далеко. Напротив, теперь по-прежнему статистически точные, даже, может казаться, изобильно-избыточно точные наблюдения словно затоплены погружённостью исследователя в разделяемые и вчувствуемые им мистические переживания автора, «странного Тургенева» (1998), вчувствованием Топорова в Тургенева (знавшие исследователя могут вспомнить, как сказанное им о сновидческом даре Тургенева соотносится с тем, как этот дар он ценил в самом себе), а неожиданная и нарушающая литературоведческие приличия (нравственная и человеческая защита героя от автора) «апология Плюшкина» (1986) срастается с развёрнутой в хайдеггеровских тонах философией «вещи в антропоцентрической перспективе». Нам случалось читать и слышать недоумения от новых филологов, вооружённых последней французской методологией, по поводу этой топоровской апологии Плюшкина, воспринятой как неожиданный и непонятный у такого строгого учёного срыв во что-то расплывчато-старомодное. Но в этом странном тексте автор выходил из филологического анализа одновременно в религиозную философию и живую литературную критику — потому что ведь Топоров наивно (на изощрённый филологический глаз) защищал героя от автора, Плюшкина от Гоголя, как это делал В. В. Розанов в своё время — брал под защиту Акакия Акакиевича от оклеветавшего его Гоголя. Смотреть глазами критика на классический текст — утраченная традиция.

Язык филолога — ключевой вопрос филологии. В языке Топорова всегда была известная двойственность: строгой формализованной сдержанности в личных прямых высказываниях скрыто оппонировала мягкая тёплая личная интонация и тяга к прямому высказыванию. Тяга эта словно высвобождалась с постепенным возвратом к литературе как к первому интересу. Помнится впечатление сорокапятилетней давности, когда мы запоем читали буддийскую топоровскую «Дхаммападу». В том числе

впечатлением (у меня) была первая фраза статьи: «У царя родился сын, желанный и долгожданный»[9]. Странно-трогателен был этот фольклорный, сказочный зачин к высоконаучному и в высшей степени специальному тексту. Это звучание вспоминается сегодня тому, кто читал Топорова на протяжении этих десятков лет.

Тексты позднего Топорова открыто апеллируют «к подлинному бытию и свободе» (в глухоте к такой апелляции, «когда речь шла о высших художественных ценностях», у молодого Достоевского прежде всего, он упрекал Белинского, не случайно не оценившего «Господина Прохарчина»[10]). В поздних работах происходила открытая обращённость к «бытийственному слою жизни» и её «высшим, наиболее напряжённым смыслам»[11]. Обращённость эта вела к прямому философствованию на грани богословствования. У Владимира Николаевича есть неподписанный и неопознанный многими текст — анонимная (по обстоятельствам времени) вступительная статья к изданным в 1982 г. в Париже «Философским сочинениям» А. А. Мейера. Автор статьи подхватывает «последнее слово» русской религиозной философии XX века, которую Мейер продолжал катакомбно в советской России 30-х годов, и называет этим словом «жизнестроительную христианскую философию спасения»[12].

Наверное, это главное, сокровенное, сердцевинное слово в философском языке самого Топорова, если читать внимательно корпус его, особенно поздних, текстов. Он открыл в нашей культуре такое сверхявление, как её петербургский текст — вернее же будет сказать, что он *создал* для нас его, эту мысленную реальность, сотворил и выстроил собственный петербургский текст в большом цикле работ, запечатлевших то, что сам назвал в одной из них своим полувековым петербургским «романом»[13] — и исследовательским, и душевным. Роман великого филолога с великим городом породил великую идею петербургского текста русской литературы. И вот петербургский текст описан во всей его

---

[9] Дхаммапада. Перевод с пали, введение и коммент. В. Н. Топорова. М.: Изд-во восточной литературы, 1960. С. 5.

[10] *В. Н. Топоров*. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М.: Прогресс, 1995. С. 112.

[11] *В. Н. Топоров*. Странный Тургенев. М.: РГГУ, 1998. С. 132.

[12] *А. А. Мейер*. Философские сочинения. Paris: La Presse Libre, 1982. С. 22.

[13] *В. Н. Топоров*. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 368.

«не сводимой к единству антитетичности и антиномичности»[14], во всей его мучительности и предельной катастрофичности — и, описанный так, парадоксальным, кажется, образом, он описан как *текст спасения*. «...Ибо, как сказано, где о-пасность, там и с-пасение» — корнесловит исследователь, обосновывая высокий трагический смысл страдания в переживании Петербурга русской культурой[15] (*Его страдание под ледяной корой, Его страдание больное*, по Аполлону Григорьеву).

Но и не только в книге о петербургском тексте, а и в других работах автора мы встретим этот его афоризм с опасностью и спасением. И с отсылкой к первоисточнику — к стихотворению Гёльдерлина «Патмос», но в собственной — концептуально-собственной — редакции перевода, позволяющей корнесловить по-русски и строить свой афоризм. Два ключевые слова по-русски, в отличие от оригинала[16], — однокоренные слова. «Именно русский язык открывает, казалось бы, парадоксальную связь высшей угрозы (о-пас-ность) и конечного избавления от неё как высшего блага (с-пас-ение)...»[17]. Русифицированный Гёльдерлин как ключевое место философского образа мира, переходящее из одного топоровского текста в другой.

Спасение — ключевое слово и позднего топоровского литературоведения (если условно определить его так). Грех Гоголя

---

[14] *В. Н. Топоров*. Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство-СПБ, 2003. С. 5.

[15] Там же. С. 14.

[16] Оригинал с подстрочным переводом приведён в другой работе: *Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott / Wo aber Gefar ist, / Wächst das Rettende auch*. — *Близок / И труден для понимания Бог. / Но где опасность, там вырастает / И спасительное* (*В. Н. Топоров*. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 96). — Можно ли сблизить это поэтическое слово — религиозно-поэтическое, поэтически-религиозное — с «аграфом» Христа, не введённым в Евангелие, но записанным в трёх раннехристианских источниках (у Оригена прежде всего) Его словом: «Кто близ Меня, тот близ огня; кто далёк от Меня, тот далёк от Царства». В начале XX в. эти слова переживал и высвечивал П. А. Флоренский в своём «Столпе» (Столп и утверждение Истины свящ. *Павла Флоренского*. М., 1914. С. 250), а затем вспоминал по ходу века в своих размышлениях С. И. Фудель (*С. И. Фудель*. Собр. соч. Т. 1. М., 2001. С. 184; см. в наст. книге об этом томе С. И. Фуделя ниже).

[17] *В. Н. Топоров*. «Спор» или «дружба»? // Aequinox: Сб. памяти о. Александра Меня. М., 1991. С. 107.

против Плюшкина — в роковой неспособности «увидеть человека в своем герое»[18] и тем самым отказ художника героя «спасти» (при этом исследователь словно бы забывает о стратегическом замысле Гоголя спасти Плюшкина, вместе с Чичиковым — именно их двоих — в третьем томе поэмы[19], но тем самым этот утопический замысел художника, забыв о нём, подтверждает). Несколько раз в топоровских текстах возникает цитата из «Фауста», опрокинутая в нашу литературу: на приговор её герою (Плюшкину или Прохарчину — приговор от «низкой жизни» или даже от самого художника Гоголя) — *Er ist gerichtet!* — ответствует «Голос сверху» (от художника Достоевского и филолога Топорова) — *Er ist gerettet!*: «ситуация, не раз "разыгрываемая" в русской литературе»[20]. Вслед за и вместе с художником филолог берёт на себя задачу высшую — и кого же спасает он своим высшим судом? Самых малых, «последних» в нашей литературе. И господин Прохарчин, и «прореха на человечестве» оказываются у Топорова достойны цитаты из «Фауста».

О «Господине Прохарчине» В. Н. Топоров написал книгу (книгу, а не статью[21]). Кто так пристально прочитал и, главное, *полюбил* эту дикую, «обделённую счастьем повесть», не возбудившую «любознательности и в современных исследователях»[22] — ведь можно это за Иннокентием Анненским повторить и сегодня? Только двое они — поэт-критик Анненский и филолог-поэт Топоров.

Итак, не хватает определений — может быть, популярная «культурология»? Но в упомянутой вступительной к Мейеру сказано: «Ни культура, ни история в этих условиях совершающейся катастрофы не могут рассматриваться как полностью надёжные точки опоры, как вехи пути: и культура, и история могут не пережить катастрофы...»[23] Философия спасения имеет ориентир поверх истории и культуры.

---

[18] *В. Н. Топоров.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 80.

[19] В письме Н. М. Языкову в «Выбранных местах»: «О, если б ты мог сказать ему то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома "Мёртвых душ"!» (*Гоголь.* Т. VIII. С. 280).

[20] *В. Н. Топоров.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 145.

[21] *В. Н. Топоров.* «Господин Прохарчин». К анализу петербургской повести Достоевского. Иерусалим, 1982.

[22] *Иннокентий Анненский.* Книги отражений. М., 1979. С. 27.

[23] *А. А. Мейер.* Философские сочинения. С. 23.

Однако мысль, которая чувствует себя «в условиях катастрофы», пребывает в истории — в своей отечественной истории прежде всего. История — большая отдельная тема в умственном космосе Топорова. Мысль пребывает в истории, однако в ней не умещается; мысль помещается по преимуществу на границах истории (истории как науки, но, далее, и самой истории как человеческого процесса), заглядывая за оба её предела — в область космологического («О космологических источниках раннеисторических описаний»[24]), но и в непредставимое *иное* будущее состояние («Возникает вопрос — где границы истории (и исторического мышления) в будущем?»[25]); более того — сама история «знает о своих границах 〈...〉 и о том, что она сама, история, лишь мост между тем, что было д о неё и будет п о с л е неё»[26]. Современный учёный филолог заглядывает, по отношению к человеческой истории, в вопросы, близкие к тем, в которые, по отношению к самому человеку, заглядывали Достоевский («на земле человек в состоянии переходном», 1864[27]) и Ницше (человек — это мост, переход).

История и поэзия с двух сторон ведут к вопросу об историзме литературы, поэзии («Об историзме Ахматовой», 1988). Поэзия «историчнее» различных идеологий: они идеологизируют «шумы времени», тогда как «верность времени (а через него и "историческому")» у поэта, «вопреки распространённому заблуждению, не в чрезвычайном внимании к нему самому, не в попытках непременно угадать его высшие смыслы, не в изощрённой рефлексии по поводу времени, но в таком органическом и полном слиянии с ним, когда оно, по крайней мере на уровне сознания, становится неразличимым и не отделимым от *Я* поэта...»[28] Оттого роман и лирика в XIX веке — историчнейшие источники по русской жизни, превосходящие «собственно исторические», «"объективные" документы эпохи»[29]. Историзм Ахматовой — в том, как её поэзия, уже ранняя, фиксирует даже не шумы времени, а «минимальные шорохи времени, о которых ещё не ведает сама история»[30].

[24] Труды по знаковым системам. 6. Тарту, 1973.
[25] Там же. С. 147.
[26] *В. Н. Топоров*. Петербургский текст русской литературы. С. 264.
[27] *Достоевский*. Т. 20. С. 173.
[28] *В. Н. Топоров*. Петербургский текст русской литературы. С. 265.
[29] Там же. С. 270.
[30] Там же. С. 266.

Переход к истории состоялся, когда время и пространство «из участников космологической драмы превратились в р а м к и» исторического процесса[31]. Время и в особенности пространство — также самостоятельные темы большого топоровского текста-объёма. Понятия художественного времени и пространства сравнительно недавно возникли в литературной теории и поэтике — и возникли именно не как характеристики-рамки, но как внутренние силы того, что стало видеться как художественный мир, как интенсивные, не экстенсивные силы такого мира. По Топорову можно сказать, что они — сохраняющиеся внутри назревшего историзма искусства силы космологические; и Топоров рассматривает «чуткое и отзывчивое» пространство «Преступления и наказания» в связи с архаическими моделями и заключает: «Как и в космологической схеме мифопоэтических традиций, пространство и время не просто рамка (или пассивный фон), внутри которой развёртывается действие; они активны (и, следовательно, определяют поведение героя) и в этом смысле сопоставимы в известной степени с сюжетом»[32]. В художественном пространстве, более или менее, но сохраняется энергия пространства мифопоэтического, и оно возводится к основаниям более крупным. Речь идёт о способности человека строить пространство («пространство созерцания») в сознании, которое само непространственно: «Это — поразительное приспособление сознания к внешнему миру» — цитирует автор Николая Гартмана, обращаясь от философа XX века к «феномену Батенькова», проведшего более двадцати лет в одиночной камере на *пространстве в нескольких шагах* (из поэмы Батенькова) и вынесшего из этого сверхчеловеческого опыта такие представления, предвещавшие будущие теоретические, в том числе поэтологические понятия, как «пространство мысли» и «пространства веры и упования» (определения в письмах Батенькова)[33]. *Взгляни на лик холодный сей...* — обращает на Батенькова исследователь строку Баратынского[34], и примеры подобного единения исследования с поэтическим словом, какие в его работах встречаются постоянно, очень в научном стиле В. Н. Топорова. По убеждению и по выбору в

---

[31] Труды по знаковым системам. 6. С. 134.
[32] *В. Н. Топоров.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 194, 200—201.
[33] Там же. С. 446, 458, 465.
[34] Там же. С. 449.

жизни он тщательный, строгий учёный, но у него всегда стихотворная строчка рядом с научным тезисом — не как украшение или же иллюстрация, но как точный по-своему аргумент. Стихотворная строчка, прописанная его особенным топоровским курсивом, чтобы она прозвучала. Когда же речь заходит об особенной петербургской историософии, то оказывается, что её «мастера» — «п о э т ы по преимуществу», и имена поэтов — Пушкина, Аполлона Григорьева, Блока, Волошина, Гумилёва, Ахматовой, Мандельштама, Кушнера — действуют на правах таких «мастеров» в союзе с именами Карамзина, Георгия Федотова и Даниила Андреева, осуществляя в петербургском тексте «миссию вестничества»[35].

Тема «пространство и текст» стоит на различениях внутри обоих понятий. «Усреднённо-нейтральному», экстенсивному, количественному, «профаническому» пространству противостоит представление об интенсивном, качественном и так или иначе индивидуализированном пространстве, которое соответствует «текстам “усиленного” типа» — мифопоэтическим, художественным, мистическим, — и которое автор работы «Пространство и текст» именует, перефразируя известное откровение Паскаля, «пространством Авраама, пространством Исаака, пространством Иакова, а не философов и учёных», в отличие от «геометризованного и абстрактного пространства современной науки»[36]. Также и это единение Топорова с Паскалем характеризует научно-поэтический стиль Владимира Николаевича.

Примечания к основному тексту — мы находим их в изобилии в каждой работе автора. К книге о петербургском тексте их более сотни — и мы вдруг вздрагиваем, прочитавши одно из них, очень короткое. В основном тексте сказано, что когда мы спускаемся «от метаистории к истории», от метафизического Петербурга к реально-историческому городу, перед нами «возникает евангельски-раскольниковский вопрос о ц е н е к р о в и» — в коротком же примечании сказано дополнительно, «что Россия — храм на крови» и что эта «цена крови в истории российской государственности» ещё не оплачена — «и что без этой оплаты благой России не быть»[37].

---

[35] *В. Н. Топоров.* Петербургский текст русской литературы. С. 50—51.

[36] Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 229, 231.

[37] *В. Н. Топоров.* Петербургский текст русской литературы. С. 59, 111.

Благой России... Космос — благое мироустройство, а «благое» — одно из главных слов в словаре Топорова, не только распространённых, но, можно сказать, любимых. Взгляд его словно ищет благое, и положительная установка в общем определяющая в его филологической оптике (как и по-человечески в жизни, по отношению к людям так было) — настолько, что можно бы счесть её благодушной или, скорее, прекраснодушной — если бы вдруг не столь суровые заключения, как только что приведённое. Но это шоковое примечание позволяет почувствовать топоровскую историософию, широко растворённую в корпусе его текстов, не специально по теме своей исторических.

При получении Солженицынской премии В. Н. сказал историософскую речь об итогах XX века, которые «вынуждают оглянуться на всю русскую историю» с тем, чтобы уяснить себе нас самих и понять, наконец, что с нами случилось в этом веке — что мы до сих пор понимаем слабо. Был май 1998-го, поворотный момент уже в постсоветской истории, и было чувство, что ещё одна возможность будет упущена. «А история не всегда склонна к долготерпению» — так закончил он эту речь. В его исторических размышлениях становились слышны профетические, сродни библейским, тона, как в этом высказывании о неоплаченной цене крови в нашей истории.

Как-то единственным топоровским образом установка на благое соединялась в его космосе с катастрофическим чувством (наша гуманитарная мысль, так он говорил, работает в условиях катастрофы), а русская святость соединялась с этой евангельски-раскольниковской ценою крови (*евангельски-раскольниковской* — каково определение, связавшее в мёртвый узел наше литературное и петербургское с вечным, но и с нашим неразрешённым — и разрешимым ли? — историческим), а то и другое с любовным вниманием к божьей коровке.

Солженицынскую премию, в отличие от Государственной, он принял. Владимир Николаевич принял её лично от Александра Исаевича. Если кто и жил не по лжи, то он. Не потому, что его призвал к тому Солженицын, а просто как русский гуманитарий. Мы недостаточно отдаем себе отчёт в том основном результате, который произвела советская история в русской истории. Этот результат — возникновение нового антропологического типа, который реально возник, — советского человека. Русского — не советского — человека в пережитое нами время было мало. Вла-

димир Николаевич был такой человек в какой-то особенной, единственной концентрации, чистоте: сам человеческий внешний облик его выразительно говорил об этом. Он вёл свою борьбу на своём месте, и эта невызывающая борьба была в том, что он работал чисто, не сделав ни одной уступки порядку вещей. *Ни одной*! — что было почти невероятно.

Вот как он рассказывает (в предисловии, датированном 1 августа 1994) о том, как возникала книга о русской святости в конце 70-х годов, когда почувствовались изменения в состоянии умов и в воздухе времени: «В направлении этих изменений чувствовались знаки некоей промыслительности, и все эти отдельные и разные признаки перемен склублялись в нечто цельно-единое, порождая атмосферу ожидания и надежд. Старые и, как казалось, давно утратившие силу пророчества о конце эпохи торжествующего зла и о сроках освобождения от него всплывали из памяти и придавали этому ожиданию исполнения сроков особую напряжённость.

Разумеется, никаких надежд и даже отдалённых планов издать книгу здесь, в своём собственном доме, не было и не могло быть. Вопрос о некоем внутреннем компромиссе — придание теме той степени "обтекаемости", которая позволила бы сказать хотя бы нечто большее, чем дозволено, — не обсуждался автором даже наедине с самим собой: сама тема не позволяла идти на такие сделки»[38].

Как написал Толстой, узнав о смерти Достоевского: «Опора какая-то отскочила...» и — «Я растерялся...»[39] Я вспомнил эти слова, когда умер В. Н. Открытого учительства, подобного лотмановскому или аверинцевскому, Топоров не осуществлял, но своим присутствием среди нас служил примером другого, средневекового типа учительства, о чём говорила на похоронах Т. М. Николаева, — «Смотри на меня». В. Н., конечно, так не говорил, но мы на него смотрели. Важно было, что можно с таким человеком сверяться. Было чувство, что есть опора нашим попыткам и нашим усилиям.

2005, 2006

---

[38] *В. Н. Топоров.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. I. М., 1995. С. 14.

[39] *Л. Н. Толстой.* Полн. собр. соч. Т. 63. М.; Л.: ГИХЛ, 1934. С. 43.

Генетическая память литературы

Феномен «литературного припоминания»

Определения, вынесенные в заглавие, — это попытки определения. Теория лишь сравнительно недавно навела свой взгляд на явление, широко встречающееся в литературной истории, но своей теории не имеющее. Речь идёт о странных сближениях более или менее удалённых друг от друга во времени и пространстве литературы произведений и текстов, сближениях, которые невозможно или трудно объяснить прямым влиянием текста на текст и сознательной целью писателя. Из нижеследующих примеров станет понятно, о чём идёт речь. Наша заметка и состоит из примеров-иллюстраций (частью пользуясь тем, о чём мы уже писали и печатали) и нескольких теоретических тезисов, которые мы хотим занять у трёх больших филологов XX века — М. М. Бахтина, В. Н. Топорова и А. Л. Бема.

У Бахтина одна из записей в черновых тетрадях к переработке книги о Достоевском: «Культурно-историческая "телепатия", т. е. передача и воспроизведение через пространства и времена очень сложных мыслительных и художественных комплексов (органических единств философской и ⟨/⟩ или художественной мысли без всякого уследимого реального контакта. Кончик, краюшек такого органического единства достаточен, чтобы развернуть и воспроизвести сложное органическое целое, поскольку в этом ничтожном клочке сохранились потенции целого и лазейки структуры (кусочек гидры, из которого развивается целая гидра и др.). Наше мышление слишком ещё проникнуто механицизмом. Угадывание Достоевским менипповой сатиры, Симплициссимуса»[1].

---

[1] *М. М. Бахтин.* Собр. соч. Т. 6. М.: Русские словари: Языки русской культуры, 2002. С. 323.

Культурно-историческая *телепатия*. В. Н. Топоров нашёл другую метафору, другое уподобление из другого цикла наук для описания подобного, одноприродного явления — *резонанс*. Литература как «резонантное пространство», как эхо по-пушкински, не только в мире на всё откликающееся, но и по избирательному сродству во внутреннем мире литературы, и в этом пространстве литературы, в отличие от пушкинского стихотворения (*Тебе ж нет отклика*...), порождающее дальнейшие отклики[2]. Это явление в литературе, по Топорову, заложено в структуре человеческого существования вообще: «*существованья ткань сквозная* по самой своей идее р е з о н а н т н а и порождает повторения-подобия ⟨...⟩ Потому и соотносимые с этой основой бытия тексты, сами являющиеся подобиями (неважно, усиленными или ослабленными), тоже резонантны, т. е. способны не только воспроизводить, но и усиливать смысл, преодолевать энтропическую тенденцию»[3].

Третий опорный пункт для возможной теории — наблюдения А. Л. Бема. Бем написал в начале 30-х гг. классическую статью — «Достоевский — гениальный читатель»[4]. Он писал о беспримерной творческой возбудимости Достоевского и назвал это свойством гениального читателя. Достоевский, как формулировал Бем, «может быть, и сам того не сознавая», постоянно бывал «во власти литературных припоминаний»[5]. Надо сказать, что в интересе к этому явлению Бем был пионером — хронологически его замечания предшествуют тезисам и Бахтина, и Топорова. По существу же все трое ищут разные ключевые понятия (заимствуя их из разных инонаучных сфер как метафоры, в том числе, и даже всего охотнее, из наук естественного цикла — не только резонанс и телепатия, но даже «гидра»), чтобы схватить и закрепить в понятии загадочное явление. В анализах Бема оно было понято как явление литературной *памяти*, но памяти особого рода —

---

[2] *В. Н. Топоров*. О «резонантном» пространстве литературы (несколько замечаний) // Literary tradition and practice in Russian culture. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman. Rodopi, 1993. P. 16—21.

[3] *В. Н. Топоров*. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. II. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 125.

[4] *А. Л. Бем*. Исследования. Письма о литературе. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 35—57.

[5] Там же. С. 104.

здесь важно, как он формулирует и какое слово столь удачно находит. *Припоминание* — не цитирование и не простое воспоминание, припоминание — платоновский термин. «Когда кто-нибудь смотрит на здешнюю красоту, припоминая при этом красоту истинную...» («Федр», 249d) — т. е. за явлением припоминая *идею*. Бем видит такого писателя, как Достоевский, в особенном состоянии спонтанного и полуосознанного *припоминания*, в том состоянии, в какое Сократ в диалогах Платона погружал своих собеседников, открывая им, что знание есть припоминание того, что душа уже знает, не сознавая того, — как и Достоевский у Бема (*может быть, и сам того не сознавая!*).

Литературное припоминание, по Бему, может быть конкретным процессом, близким к цитированию, но в таинственном существе своём это более сложный акт, здесь действует более сложная сила. Это поверх (или глубже) цитирования — припоминание образца, прототипа; в предельном случае это может быть «вековой прототип», по слову поэта, вспоминающего, конечно, Платона:

...Что мы на пиру в вековом прототипе,
На пире Платона во время чумы.

Цитировал ли Пушкин платоновский «Пир»? Нет, конечно, но вековой прототип он, можно сказать, цитировал. «Такого рода совпадения не единичны в истории литературы, но их причины лежат в неисследованных ещё областях психологии творчества и теории жанров», — заключает исследователь этого случая[6], называя его совпадением, но, наверное, он заслуживает более философски-весомого определения (ср. у Топорова — соотнесённость с «основой бытия» и направленность на преодоление энтропийной тенденции); но указание на причины, лежащие «в неисследованных ещё областях», безусловно верно. Пастернаковская строка подключается к вековому прототипу ровно через сто лет (1930) после пушкинского подключения, и применительно к теоретическому вопросу, которым мы здесь задаёмся, прямо можно сказать, что пастернаковская строка есть резонантное пространство огромной темы всей европейской литературы в предельном сокра-

[6] *Е. Г. Рабинович*. «Пир» Платона и «Пир во время Чумы» Пушкина // Античность и современность. М.: Наука, 1972. С. 470.

щении. Мы в вековом прототипе — но также в литературе мы постоянно среди прототипов более близких и частных, но отсылающих явно или тайно к более отдалённым и общим.

Таковы в новой русской литературе скрытые припоминания мотивов древней литературы. Установлено, что автор «Шинели» ориентировался (очевидно, осознанно) на прототип жития Акакия Синайского, которое знал по «Лествице» преп. Иоанна Лествичника, которую знал хорошо. Но вспоминал ли Гоголь также «худые ризы» из жития Феодосия Печерского, которое тоже, конечно, знал? «Одежа же его бе худа и сплатана». За неё над святым смеются, а суровая мать даже в юности бьёт.

Но вот пример такого сближения текстов, когда прямое знание «прототипа» исключено (или очень мало вероятно), — пример из работы А. М. Панченко, ещё одного большого филолога, о «топике и культурной дистанции»[7]. В «Сказании о Мамаевом побоище» описана ночь перед битвой: в татарском стане великий шум, веселье и крики, а в русском полку «бысть тихость велика». Панченко вспоминает «Бородино» у Лермонтова: *Прилёг вздремнуть я у лафета, / И слышно было до рассвета, / Как ликовал француз, / Но тих был наш бивак открытый*... Столь прямое совпадение текстов нельзя объяснить ни заимствованием, ни совпадением исторических обстоятельств («В действительности это невероятно...» — комментирует Панченко), а только волей национальной литературной топики, передающейся неизвестным науке образом через века «без всякого уследимого реального контакта» (Бахтин) в виде повторяющихся в новых трансформациях loci communes при описании сходных ситуаций; нравственно-национальная идея топоса в этом случае: враг заносчивый, гордый, хвастливый, наше воинство — тихое, смиренное, готовое к жертве. Ещё через десятилетия Александр Блок скажет, что Куликовская битва принадлежит к символическим событиям русской истории, и «таким событиям суждено возвращение»[8]. Но возвращение, получается, суждено и прямым подробностям их описания в литературе («Совпадение же деталей всегда красноречиво, особенно если исключить прямое заимствование»[9]).

[7] Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 248.

[8] *А. Блок*. Собр. соч. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 587.

[9] Историческая поэтика. С. 248.

Здесь у Лермонтова словно то самое припоминание из источника, которого, скорее всего, он не знал; он здесь подключился к глубинной литературной памяти, залегающей в том, что Панченко называет национальной топикой, а Бахтин мог бы назвать своей знаменитой памятью жанра, т. е. в этом случае, видимо, русской воинской повести (но и «на пире Платона во время чумы» — это ведь тоже память жанра).

«Топика и культурная дистанция» (название статьи А. М. Панченко). Дистанция может быть и короткой — вот выразительный случай в границах классического XIX века. «Анна Каренина», Вронский после сближения с Анной: «Он чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишённое им жизни. Это тело, лишённое им жизни, была их любовь, первый период их любви. Но, несмотря на весь ужас убийцы перед телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо пользоваться тем, что приобрёл убийством. И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело, и тащит, и режет его. *Так и он покрывал поцелуями её лицо и плечи*».

Не припоминает ли здесь Толстой пушкинскую «Сцену из Фауста»[10]? Там интеллектуальный герой-любовник, пресытившийся страстью и похотью, вдруг предстаёт (в коварно-злостном изображении Мефистофеля) как разбойник с большой дороги: *На жертву прихоти моей / Гляжу, упившись наслажденьем, / С неодолимым отвращеньем: / Так безрасчётный дуралей, / Вотще решась на злое дело, / Зарезав нищего в лесу, / Бранит ободранное тело.*

Воспоминание как прямое влияние текста на текст здесь нельзя исключить, но, скорее, это припоминание в бемовском смысле — «может быть, и сам того не сознавая». Это, наверное, тоже из области национальной топики: чувственная любовь как убийство любви — национальная метафора, видимо, связанная с аскетическими корнями русской духовной культуры.

Припоминания из Пушкина Достоевского — особый большой сюжет. Лишь позволим себе сослаться на собственные наблюдения в прежних статьях — о скрытом припоминании «Гробовщика» в ранней повести Достоевского[11] или о поразительных

---

[10] Подробнее об этом примере: *С.Г. Бочаров.* Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 174—175.

[11] См. в наст. томе выше ст. «О смысле “Гробовщика”». Также: «Помнил ли Достоевский “Гробовщика”, когда писал “Господина Прохарчи-

текстуальных сближениях стихотворения «*Свободы сеятель пустынный...*» с поэмой Ивана Карамазова «Великий инквизитор»[12]. Пушкин у Достоевского, повторим, — известный сюжет. Боратынский у Достоевского — такой сюжет никем не замечен. Но вот обречённый на раннюю смерть Ипполит в «Идиоте» предъявил обвинение природе как «тёмной, наглой и бессмысленно-вечной силе». Читатель русской поэзии не может не вспомнить здесь заключительную строку стихотворения «Недоносок» (1835):

В тягость роскошь мне твоя,
О бессмысленная вечность!

Какие-либо реакции Достоевского на поэзию Боратынского неизвестны, имя его ни разу у Достоевского не упоминается. Но не только от этого можем мы заключить, что осознанного цитирования последней строки «Недоноска» Достоевским быть не могло. Просто Достоевский этой строки знать не мог: если он и читал стихотворение в сборнике Боратынского «Сумерки» (1842), он этой строки бы там не нашёл — она была цензурована и восстановлена в изданиях поэта только в XX в. Но чудесным образом она вот так, неизвестная никому, резонировала в дальнейшем ходе нашей литературы. Однако точечного текстуального совпадения недостаточно всё же для этого заключения. Но и второе сближение тут же рядом: виртуальная связь с «Недоноском» поддержана в «Идиоте» не только сходством мотивов и близостью ситуации, но и другими ключевыми словами, а именно — словом «выкидыш». Ипполит продолжает: «...вот даже эта крошечная мушка, которая жужжит теперь около меня в солнечном луче, и та даже во всём этом пире и хоре участница, место знает своё, любит его и счастлива, а я один выкидыш...» (то же затем про себя повторит и князь). От «Недоноска» к «Идиоту», от «недоноска» к «выкидышу» — странный, никем ещё не замеченный в нашей литературной истории путь. Когда бы только одно случайное совпадение! Но — «бессмысленно-вечная сила» и «выкидыш» образуют уже достаточно убедительный смы-

на"? ⟨...⟩ Или, скорее, некая объективная память в самом материале русской литературы делала своё незримое подспудное дело?» (*С. Г. Бочаров.* Сюжеты русской литературы. С. 170).

[12] См. «Пустынный сеятель и великий инквизитор» в наст. томе.

словой контекст, позволяющий говорить о воспроизведении-наследовании не одного выражения, а цельного смыслового блока. Однако — как, каким путём он перебрался, перелетел из лирической миниатюры в прозаическую ткань большого романа (и как подобный же путь совершит мотив стихотворения молодого Пушкина от лица пустынного сеятеля в философский эпос об инквизиторе в «Карамазовых»)?

Нам ничего не остаётся, как допустить независимую перекличку-совпадение заявления несчастного героя Достоевского с оставшимся неслышным для читателей XIX века восклицанием лирического героя стихотворения Боратынского. Но значительность такого яркого совпадения-переклички от этого лишь повышается, поскольку случай этот ставит вопрос о движении смысла в общем пространстве литературы — и тем самым вопрос о некоей объективной, сверхличной литературной памяти, в которой и совершается сохранение и передача (трансляция) такого смысла. Такая недостаточно опознанная и признанная теорией особая память и составляет предмет настоящей заметки. Во всяком случае просто признать *случайным* повторение-подобие в тексте русской литературы столь выразительного словесного и смыслового блока — кажется, невозможно[13].

Далее: нам уже случалось писать об Онегине и Ставрогине[14]. Пушкин, как мы знаем, не стал вводить в свой роман сюжет политический (планы главы о странствии героя и так наз. 10-й главы) и связывать с ним своего героя. Достоевский сделал это, не зная о замысле Пушкина (в ещё не известных тогда в печати пушкинских рукописях). Тем самым он тайный пушкинский план осуществил, не зная о том. Понятно, что версия о намерении автора привести Онегина к декабристам пользовалась в советское время особым вниманием пушкинистов, даже лучших («Сроки близятся. Пройдёт полгода, и Онегин придёт на Сенатскую площадь», — писал Г. А. Гуковский[15]). Однако «Бесы» побуждают отнестись к этой версии как к сюжетной возможности с новым вниманием. В «Бесах» спустя полвека случилось то, чего

---

[13] Подробнее см.: «“О бессмысленная вечность”. От “Недоноска” к “Идиоту”» в наст. томе.

[14] В кн.: «Сюжеты русской литературы». С. 152—191.

[15] *Г. А. Гуковский.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 275.

не случилось всё же в «Онегине» — «праздный», «лишний» человек, скучающий барин оказался в центре радикального политического движения, где ему, казалось бы, нечего делать (*Чтоб только время проводить*, как бегло сказано про Онегина — деревенского реформатора, заменившего барщину на оброк, — Ставрогин же объясняет, что «только так» связался с нигилистами-бесами, «как праздный человек».) Неосуществившаяся возможность была записана в память литературы впрок, наперёд, и вышла в её открытый сюжет, когда через полвека возможности русской жизни и русской литературы дозрели. Происходило саморазвитие ситуации *в самом материале литературы*.

Но сюжет на этом не оборвался: ситуация скучающего барина на политическом поприще оказалась моделью достаточно долговременной не только в литературе, но и прямо в самой политической жизни. Ещё через полвека она задела Александра Блока, прямо небезболезненно по-человечески его самого — поэта — как наследника старых литературных героев. В записной книжке за 16 февраля 1918 г. у Блока записано: «Г-н Пришвин хаит меня в “Воле страны”, как не хаял самый лютый враг»[16]. На блоковскую статью «Интеллигенция и революция» в начале 1918 г. Михаил Пришвин ответил в эсеровской газете статьёй «Большевик из “Балаганчика”». Большевик из «Балаганчика» — большевик из декадентов, как, представим себе по пушкинским планам, Онегин у декабристов, или, читаем в «Бесах», Ставрогин «у наших», у Верховенского. Генетическую связь со старым типом и старой унаследованной ситуацией Пришвин прописал в последних словах статьи: «На большом Суде у тех, кто владеет словом, “спросят ответ огненный”, и слово скучающего барина там не примется»[17].

А с самим поэтом Блоком в эти самые дни случилось очень странное литературное припоминание, уж конечно, непреднамеренное и бессознательное вполне. Вряд ли он на последних словах своих «Двенадцати» вспоминал «Двойник» Достоевского. Там герою повести является его двойник из петербургской «вьюги и хмары», из петербургского снежного пространства; господин Голядкин «стал вглядываться в мутную, влажную даль, напрягая всеми силами зрение и всеми силами стараясь пронзить

---

[16] *А. Блок*. Записные книжки. М., 1965. С. 388.

[17] Воля страны. Пг., 1918, 3/16 февраля.

близоруким взором своим мокрую средину, перед ним расстилавшуюся». До чрезвычайной странности это напоминает путаные объяснения Блока о том, как он в снежной также буре петербургского также пространства своей поэмы неожиданно для себя разглядел своего «Исуса Христа»: «Но чем больше я вглядывался, тем яснее я видел Христа»[18]; «...если вглядеться в столбы мятели на этом пути, то увидишь "Исуса Христа"»[19].

Можно было бы это сближение посчитать вполне случайным и произвольным (только лишь «совпадением»), и ничего не значащим, если бы не одно обстоятельство, — то сомнение в подлинности видения Блока, что некоторых первых читателей поэмы побуждало подозревать здесь *подмену*: а не увидел ли в петербургской метели поэт *двойника-самозванца*? Ведь и он же сам называл его — «этот женственный призрак» и признавал с удивлением, «что именно Он идёт с ними, а надо, чтобы шёл Другой»[20]. А такой из первых читателей, как С. Н. Булгаков, только что ставший священником, в том же 1918 г. говорил: «Всё больше и больше намечается в современной жизни борьба Христа и Антихриста. Надо выбирать, с кем идти»[21]. И в том же году в диалоге «На пиру богов», вошедшем в сборник «Из глубины», он признавал подлинность видения поэта в «Двенадцати», но понял это видение как подмену: «Высокая художественность поэмы до известной степени ручается и за её прозорливость 〈...〉 Поэт здесь не солгал, он видел, как видел и раньше — сначала Прекрасную Даму, потом оказавшуюся Снежной Маской, Незнакомкой, вообще совершенно двусмысленным и даже тёмным существом... И теперь он кого-то видел, только, конечно, не Того, Кого он назвал, но обезьяну, самозванца 〈...〉 И заметьте, что это его явление "снежного Исуса" не радует, а пугает»[22]. Так ли это случилось у Блока — другой вопрос; но этот вопрос он последним стихом поэмы поставил, и заметим, что Сергий Булгаков так это понял как философ-священник, знающий толк в подобных подменах.

А за плечами Блока и Достоевского была ведь и «Капитанская дочка» тоже с метелью, в которую также вглядывается Пет-

---

[18] *К. Чуковский*. Александр Блок как человек и поэт. Пг., 1924. С. 28.
[19] *А. Блок*. Собр. соч. Т. 7. М.; Л., 1963. С. 330.
[20] Там же. С. 326.
[21] Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 561.
[22] Там же. С. 323—324.

руша Гринёв, ища спасения, и находит. «...я глядел во все стороны, 〈...〉 но ничего не мог различить, кроме мутного кружения мятели... Вдруг увидел я что-то чёрное». Он увидел того, кто должен будет стать ему погубителем либо спасителем. *И двойника-самозванца тоже.*

Три метели, в которые напряжённо *вглядываются* — в «мокрую средину», в «столбы мятели», в мутное её кружение, — и *различают* чёрную точку (Гринёв и Голядкин: «Перед ним опять, шагах в двадцати от него, чернелся какой-то быстро приближавшийся к нему человечек») либо белое пятно («белое пятно впереди, белое как снег, и оно маячит впереди, полумерещится — неотвязно», — объяснения Блока художнику Юрию Анненкову[23]). Повторения-подобия той же самой оптической ситуации в трёх столь разительно непохожих случаях. Но и похожих в чём-то существенном, и не только оптической ситуации, но и характера встречи. Три встречи в метели — тоже национальная топика. Три встречи повышенной знаковости, положительной либо отрицательной, или двойственной, но непременно имеющей отношение к предельным темам жизни и смерти, означающей гибель или спасение. Повторения-подобия оптической ситуации при встрече с тем же явлением двойника-самозванца — и в национальной обстановке, в метели. В отвечающей существу самого явления обстановке. Кто связал эти три эпизода в пространстве нашей литературы? Между тем — события-резонансы, конечно, не объясняемые прямыми влияниями текста на текст.

В настоящей заметке примеры, которых может быть значительно больше, — это лишь указательные стрелки, отмечающие некоторое проблемное поле. Заметка и состоит в сочетании ряда таких примеров с несколькими опорными тезисами крупных филологов. Речь идёт об особенной ценности загадочных случаев независимых перекличек образов, ситуаций, подробностей, и даже почти буквальных сближений текстов, которые проще всего посчитать случайными совпадениями. Речь идёт о явлении, ожидающем своей теории; опорные тезисы и дают основу такой теории. Ключевым её понятием будет *память*, но особого рода. Можно отметить её целым рядом характеристик — как память непреднамеренную (относя подобные случаи к той области *непреднамеренного*, которой уделяется специальное внимание в на-

---

[23] *А. Блок.* Собр. соч. Т. 3. С. 629.

шем последнем общем труде по теории литературы[24]), объективную, сверхличную, наконец, *генетическую память литературы*, как бы (вновь прибегая к инонаучной метафоре) её наследственный генетический код. Но все характеристики эти сами нуждаются в обосновании. Современная теория представляет ряд идей (помимо выше рассмотренных), имеющих отношение к нашему явлению. Такова бахтинская постановка вопроса «о границах сознания (сознательности) в художественном понимании (творческом и воспринимающем)», о «засознательной» основе образа, не сводимой к обычному объяснению традицией и источниками[25]. Таковы две параллельные идеи с двух разных сторон — юнгианская «глубинная психология» и нынешняя модная интертекстуальность. Юнгианское «творческое начало, коренящееся в необозримости бессознательного»[26], видимо, и работает в рассмотренных выше случаях, и юнгианское представление о действующей в творчестве коллективной памяти, превышающей субъективную память творца, имеет, видимо, отношение к объяснению этих случаев. Ожидаемой теории нашего явления Юнг будет нужен, от современной же интертекстуальности как постидеи (постструктуралистской-постмодернистской), пожалуй, хочется её отграничить. Интертекстуальность как постидея есть идея единой плоскости всей культуры, в которой снимаются все границы: «Засыпайте рвы, переходите границы» (Лесли Фидлер). Интертекст, состоящий из анонимных «цитат без кавычек», роланбартовское «письмо» как «изначально обезличенная деятельность»[27] — рассмотренным сложным случаям не отвечают. Не говоря о том, что каждый из избранных нами примеров — яркий личный творческий случай сам по себе, сами эти процессы «припоминания», «резонанса» и «телепатии» никакого сплошного безличного текста литературы не порождают. И когда Достоевский полуосознанно припоминает из Пушкина, и уж совсем неосознанно из Достоевского Блок (вернее, «припоминает» сама проходящая через них глубинная память), все они не теряют себя в «интертексте», и если мы *на пире Платона во время чумы*,

[24] *В. Е. Хализев*. Теория литературы. М., 1999. С. 58—60.

[25] *М. М. Бахтин*. Собр. соч. Т. 5. М., 1996. С. 111.

[26] *Карл Густав Юнг*. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 125.

[27] *Р. Барт*. Избранные работы. М., 1989. С. 385, 418.

мы также не в интертексте, а в вековом прототипе, два мира в котором отчётливо сознаются в своей отдельности и в своей разграниченности (в чём именно и состоит эффект подобного синтеза), а если и сливаются в одну строку, в один без-граничный текст, то никак не выравниваются в сплошной интертекст «без кавычек» и без дистанций (вспомним «культурную дистанцию» у Панченко); личные имена двух поэтов присутствуют (прямо одно, незримо другое) и культурная дистанция сохраняется остро в этой словно бы показательно интертекстуальной строке. Резонантное пространство по Топорову — это звучное волевое пространство зовов и откликов, перекличка осмысленных голосов, интертекст — пространство стёртых границ и погашенных голосов. И если топоровский резонанс есть для исследователя преодоление энтропийной тенденции, то интертекстуальность как постидея с её современным нервом и философской сверхзадачей, кажется, эту тенденцию в себе заключает.

2004

Отклики

Как читать прозу
(Антон Шварц. В лаборатории чтеца. 2-е изд. М.: Искусство, 1968)[1]

Перед нами второе издание книги Антона Шварца. Она появилась впервые в 1960 г.; литературоведение её не заметило. Автор книги не был литературоведом, он был чтецом, дававшим литературе (как он говорил) второе рождение в устном, звучащем слове. Шварц был у нас одним из создателей (вслед за А. Закушняком) этого нового искусства и стремился к возможно более сознательному обоснованию его самостоятельной природы и его отношения к своему предмету — литературе. И прежде всего выяснялась необходимость отмежевать свою задачу от задачи драматического актёра (а именно он был на эстраде монопольным исполнителем — «декламатором» — прозы и особенно стихов до появления новой фигуры профессионального чтеца и нового жанра «вечеров рассказа», начатых Закушняком).

Исполнитель не может не быть «в каком-то смысле говорящим писателем, говорящим в образах критиком-интерпретатором литературы» (с. 158). Так Шварц понимал свою задачу. Живой голос исполнителя неизбежно должен быть «критиком-интерпретатором», для того чтобы верно произнести литературный текст, найти возможно более точную интонацию для каждой отдельной части и каждой детали, не преувеличив и не преуменьшив её действительного значения в авторском тексте. Вот пример. Тургеневские «Певцы» открываются описанием Колотовки и летнего зноя. «В пейзаже Колотовки есть своеобразный мрачный колорит, который не нужно подчёркивать, хотя к этому очень тянет исполнителя»; «описание зноя соблазнительно

---

[1] Вопросы литературы. 1969. № 4.

яркостью красок», но не следует поддаваться и этому соблазну. Почему надо выдержать эту умеренность, читая прославленный тургеневский пейзаж? Потому что надо его соразмерить в тоне с дальнейшим ходом рассказа; ибо если увлечься пейзажем самим по себе и неосмысленно щедро его раскрасить, то он заслонит места первостепенного значения — оба описания песни и реакции слушателей (28—31). В исполняемом произведении Шварц видел не «материал» («актёрский» подход), но осмысленную структуру, которую нужно воспроизвести по возможности так, как автор написал. Для этого голосом исполнитель анализирует текст, и ему не уйти от такого анализа, если он хочет *правильно прочитать*, — а это для Шварца значило раскрыть все авторские задания в целом рассказе и в каждой его части. В этом смысле чтец становится «говорящим писателем».

Естественно, если он ищет помощи у литературоведов; однако вот свидетельство Шварца: «Историки литературы, как правило, дают нам очень мало. Они изучают текст с другой целью, и у них почти невозможно найти ответ на вопрос о том, как прочесть данную строчку. С тем большим интересом встретил я статью В. Виноградова в пушкинском томе «Литературного наследства». Там автор, исходя из стилистического анализа повести «Метель», устанавливает, от кого ведётся речь в том или ином текстовом куске. Здесь я впервые увидел, что есть историко-литературные методы, которые могут совпадать с нашей практической работой. Но это исключение, и обычно мы не находим помощи у историков литературы, когда ведём нашу чтецкую работу» (144).

Очевидно, Шварц не был знаком с работами М. Бахтина, В. Волошинова, в которых он мог найти то, что искал. Тем не менее в основном его неудовлетворённость понятна: литературоведы действительно чаще всего изучают текст «с другой целью». Зато литературоведение получает неожиданную помощь из смежной области, находит ценные стимулы для себя «в лаборатории чтеца», который, повинуясь собственной необходимости, на свой страх и риск разрабатывал свои подходы к композиции текста (этим понятием еще до Шварца пользовался Закушняк). Исполнитель литературы (в отличие сплошь да рядом от её исследователя) гораздо больше связан текстом, не может отвлечься ни от какого оттенка и колебания тона, и всему он дол-

жен дать верную меру, чтобы не сместить соотношения и не исказить общего смысла. Он по необходимости должен стремиться к той вожделенной точности, вокруг которой ломаются копья в нынешних спорах. Вот чем интересны для нашей поэтики режиссёрско-исполнительские партитуры рассказов Чехова, Тургенева и Лескова, составленные Шварцем в последние месяцы жизни: он попытался как бы прослушать собственное исполнение этих произведений и его записать, отдав себе в нём отчёт. Среди этих разборов надо отметить этюд о «Красавицах» Чехова и детальную партитуру «Человека в футляре».

Путь Шварца-исполнителя шёл от работы над стихом (прозой он первое время вообще не интересовался) через орнаментальную прозу, с метафорической или сказовой речью, с открытым ритмом, к прозе «простой», классической, которая и оказалась его настоящим призванием. Надо сказать, что как раз то, что можно найти в книге о произнесении стиха (например, на с. 136—137), наиболее зыбко и наименее убедительно. По характеру дарования Шварц был «прозаик», и книгу его, хотя и не цехового литературоведа, можно уверенно отнести по части теории прозы. Когда Шварц обратился к повествовательной прозе, рассказывает он, перед ним встала проблема простоты; он полагает, что не случайно сама проблема эта была осознана (а не только её разрешение было достигнуто) сравнительно поздно, уже на основе немалого опыта. Любопытно воспоминание Шварца: как-то, переработавшись, он несколько спал с голоса и мог читать только в скромном регистре. «И вдруг обнаружилось, что невозможность располагать своими голосовыми средствами неожиданно привела меня к углублению в материал, к точности интонации...» (25). Шварц вообще высказывается за скупость, против актёрской щедрости в исполнении литературы. С этой щедростью, говорит он, мы обкрадываем аудиторию, заглушая её восприятие и не давая ей расслышать более тонким слухом ту сложность внутреннего строения, которая отличает зрелую повествовательную прозу и которая раскрывается в *простом* исполнении — «с минимальным нажимом на словесную плоть» (18). Такую простоту Шварц считает труднее всего достижимой ступенью в искусстве. *Она всего нужнее людям, но сложное понятней им.* И ради того, чтобы людям раскрылось подлинное внутреннее содержание большой литературы, Антон Шварц с такой после-

довательностью ведёт своё опровержение «актёрской» манеры чтения.

Актёрское чтение — это *разыгрывание* произведения в каждой отдельной его части: прежде всего играются действующие лица, но также и описания, пейзаж, философские рассуждения и т. д. Такой исполнитель ищет в произведении «образы» и их играет. Происходит инсценировка повествовательного текста, в котором как раз игнорируется всё повествовательное; оно становится как бы ремаркой к изолированным диалогам персонажей; «повествовательная часть докладывается, а каждое из действующих лиц играется вне ощущения образа рассказчика» (22). Напротив, чтец исходит именно из того, что отличает повествовательное произведение от драмы. Если актёр по природе своей играет действующее лицо, то чтец соответствует автору. Свое кредо чтеца наиболее выпукло Шварц формулирует в следующих словах:

«Как должен я изобразить действующее лицо, даже если ставлю задачей передать его прямую речь? Следует играть рассказчика, который хочет изобразить прямую речь действующего лица, но не пытаться сыграть данное действующее лицо. Иначе говоря, я должен изобразить рассказчика, изображающего действующее лицо» (21—22).

Это было сказано в 1935 году, и чёткости постановки задачи должна позавидовать теория литературы. Постановка вопроса, очевидно, близкая положениям М. Бахтина об изображающей и изображённой речи в художественной прозе. Определения Шварца были самостоятельно получены из практики повседневного общения с аудиторией, и от этого та конкретность, наглядность, с какой нам показаны эти ступени, вводящие нас в повествовательную структуру. «Специфически "актёрская" ошибка заключается в том, что взамен поисков образа рассказчика читающий актёр ищет образы отдельных действующих лиц и за ними утрачивает целое» (22). Чтец, напротив, ищет единый образ рассказчика (автора) и уже сквозь его отношение находит отдельные образы персонажей и слышит их речи. В чтеце не умер актёр, но он подчинился «говорящему писателю» и «критику-интерпретатору». Например, в «Певцах» исполнитель может эффектно сыграть бытовой разговор пьяного Обалдуя и будет иметь успех у публики. Но Шварц в своей партитуре тургеневского рассказа

советует лишь «некоторую осторожную имитацию пьяной дикции. Граница имитации определяется образом рассказчика, общим культурным и даже изысканным стилем его речи» (31). Вообще любое «изображение» действующего лица и прямой речи у чтеца имеет границу (которую в каждом случае его слух, его интуиция должны рассчитать): «изображение» не может «замкнуться», чтобы не произошло разрыва с повествованием и с позицией рассказчика.

Это отношение рассказчика Шварц позволяет почувствовать, когда изображаемую прямую речь персонажа намёком переводит отчасти в интонацию косвенной речи и таким образом подаёт её несколько (насколько нужно в каждом случае) со стороны. Особую трудность для исполнения представляют современные сложные формы прозаической речи, в которой одновременно совмещаются в каждом слове две точки зрения — героя и автора (это относится в особенности к несобственной прямой речи). Например, размышление о судьбах крестьян от имени Чичикова. «В этой части текста Чичиков и Гоголь так сливаются, что их трудно разграничить. Стоит сделать нажим в сторону Чичикова — исчезает гоголевская лирика; сделаешь нажим в сторону Гоголя — исчезает Чичиков, исчезает ощущение бытовых деталей» (153—154). Исполнитель должен «ходить по канату», не позволяя себе неверного шага; ведь он действительно должен *в голосе* совместить и Чичикова, и Гоголя и в то же время их не смешать.

Возможная ли это задача для человеческого голоса? В. Волошинов считал, что «самое развитие несобственной прямой речи связано с переходом больших прозаических жанров на немой регистр. Только это онемение прозы сделало возможным ту многопланность и непередаваемую голосом сложность интонационных структур, которые столь характерны для новой литературы»[2]. В то время, как это было написано, как раз шло становление новой школы художественного чтения (Закушняк, Шварц, Яхонтов), которая самим существованием своим как будто оспаривала этот теоретический вывод. Шварц стремился именно голосом передать «сложность интонационных структур» классической прозы (недаром он, в отличие от Закушняка, не любил работать над переводами, «лишёнными литературно-интонацион-

[2] *В. Н. Волошинов.* Марксизм и философия языка. Л.: Прибой, 1930. С. 154.

ной первородности»). Чтобы расслышать самому и донести до аудитории эту «неслышную» сложность, он добивался скупости в исполнении; сопоставим с цитированными словами В. Волошинова то, что Шварц говорил о плодотворности чтения «в скромном регистре». Новое искусство шло навстречу наиболее ценному направлению в теоретической мысли, которая со своей стороны не случайно в процессе анализа вопросов поэтики и стилистики приходила к проблеме звукового воплощения сложных («двуликих» — в терминологии В. Волошинова) форм современной литературной речи. Такая проблема ставится в конце книги В. Волошинова; позволим себе ещё одну выписку — читатель увидит, насколько она уместна в этой рецензии:

«В каких случаях и в каких пределах возможно разыгрывание героя? Под абсолютным разыгрыванием мы понимаем не только перемену экспрессивной интонации — перемену, возможную и в пределах одного голоса, одного сознания, — но и перемену голоса в смысле всей совокупности индивидуализующих его черт, перемену лица (т. е. маски) в смысле совокупности всех индивидуализующих мимику и жестикуляцию черт, наконец, совершенное замыкание в себе этого голоса и этого лица на протяжении всей разыгрываемой роли. Ведь в этот замкнутый индивидуальный мир уже не смогут проникнуть и переплеснуться авторские интонации. В результате замкнутости чужого голоса и чужого лица невозможна никакая постепенность в переходе от авторского контекста к чужой речи и от него к авторскому контексту. Чужая речь начнёт звучать как в драме, где нет объемлющего контекста и где репликам героя противостоят грамматически разобщённые с ним реплики другого героя... Из всего этого с необходимостью вытекает, что абсолютное разыгрывание чужой речи при чтении вслух художественной прозы допустимо лишь в редчайших случаях. Иначе неизбежен конфликт с основными художественными заданиями контекста... Но возможно частичное разыгрывание (без перевоплощения), позволяющее делать постепенные интонационные переходы между авторским контекстом и чужой речью, а в иных случаях, при наличии двуликих модификаций, прямо совмещать в одном голосе все интонации»[3].

[3] *В. Н. Волошинов.* Марксизм и философия языка. С. 155. Ср. воспоминание А. Б. Гольденвейзера о том, как читал Толстой «Пиковую Да-

Существуют теоретические проблемы, которые кажутся отвлечёнными, замкнутыми в себе, — и существуют простые читатели, имеющие дело прямо с книгой писателя помимо всяких проблем. Действительно ли процесс их чтения никак не связан с теоретическими проблемами? Однако умеем ли мы читать? Разве не так усваивает литературу простодушный читатель: воспринимаются части, детали, отдельные «образы», но не воспринимается целое; мы знакомимся с Коробочкой и Ноздрёвым, но не воспринимаем в полном объеме Гоголя. Не потому ли Шварц видел такое зло в манере разыгрывания литературного текста, что она как раз рассчитана на читателя примитивного? В деятельности чтеца, обращённой к широкой аудитории, совершается переход от теории к практике и выясняется живая актуальность сухой теории. Антон Шварц стремился в слушателях пробудить внутренний слух, более чуткий и тонкий, соответствующий содержанию настоящей литературы. «Это придаёт всей книге особый моральный и общественный смысл, как всякая попытка приблизиться к истине»[4].

1969

Добавление 2006 г.

К тому, что сказано в книге А. Шварца об исполнителе, устным чтением самим по себе анализирующем и интерпретирующем читаемый текст, — воспоминание С. С. Аверинцева:

«Если можно, расскажу вещь немного странную. Когда в конце 60-х годов мне случилось переводить Гёльдерлина, я дошёл до набросков той поры, когда к нему уже подступало безумие. Это временами были очень тёмные по смыслу наброски, и при-

---

му»: «Графиня, Томский, Лиза говорят у Пушкина каждый своим языком. Лев Николаевич, не преувеличивая, не как актёр, а как повествователь, всё-таки совершенно различно передавал беглую, рассеянную речь Томского, превосходный, старинный, грубоватый язык графини, робкие слова Лизы...» (*А. Б. Гольденвейзер.* Вблизи Толстого. М.: Гослитиздат, 1959. С. 220—221).

[4] Слова Б. Эйхенбаума о книге А. Шварца. Статья Б. Эйхенбаума была написана для первого издания книги (как послесловие к её основному разделу — «Записки чтеца»); можно пожалеть о том, что составители не включили её во второе издание.

том фрагментарные, с внутренними разрывами и лакунами. Но ведь для того чтобы переводить, я должен понять, что значило каждое слово для самого поэта и что должно было лечь по его замыслу в пустоты, оставшиеся пустотами! Особенно я маялся с фрагментом, озаглавленным “Титаны”. Отчаявшись, я прибег к помощи моего друга-германиста, 〈...〉 — Александра Викторовича Михайлова, обратившись к нему со слёзной просьбой истолковать “Титанов”. Он пришёл ко мне, сел за стол, попросил книгу, неторопливо раскрыл её на нужном месте, неторопливо прочитал фрагмент — без выражения, то есть совсем не так, как читают стихи актёры, но очень строго, сосредоточенно и с полным подчинением голоса внутренней музыке стихотворения, принуждая слушающего тоже сосредоточиться. После этого он спросил меня, по-прежнему ли стихотворение мне непонятно. С глубоким удивлением я должен был сознаться, что могу приступать к переводу».

Сергей Аверинцев. Попытки объясниться.
М., 1988. С. 19—20.

Биография и культура[1]

«На всё равно распространяется наблюдение истинного филолога». Эти старинные красивые слова были сказаны Веневитиновым в 1825 году, а сто лет спустя истинный филолог Григорий Осипович Винокур поставил их на последней странице своей книги (1927), и вот ещё через семьдесят лет её впервые переиздало московское издательство «Русские словари».

Наблюдение Винокура распространялось на очень многое. Этот учёный не хотел быть ни чистым лингвистом, ни историком литературы — он был филологом в той полноте, какая вскорости стала быстро утрачиваться. В книге «Биография и культура» автор и вознамерился показать возможности филологии не как отдельной и специальной дисциплины, а как энциклопедии наук и разных способов видеть и понимать: все они сходятся на волнующем вопросе — что такое биография. Биография — это жизнь человека, возведённая к осмысленному единству; и это литературная форма, требующая от биографа «редкого состава дарований», как в те же примерно годы выразился в своём размышлении «об искусстве биографа» Владимир Вейдле в парижских «Современных записках» (т. 45, 1931); и это теоретическая проблема, требующая также сложного состава дарований от теоретика биографии — учёного, историка, но и художника, но и по мере сил философа, и в такой полноте — филолога.

Что такое биография для культуры, можно почувствовать по той пустоте, какую мы ощущаем от отсутствия настоящей биографии Пушкина. Это неразрешённая, невыполненная национальная задача. Выразительный пример на высшем уровне: Ходасевич легко и быстро создал прекрасную биографию Держа-

[1] Литературная газета. 3.12.1997

36 — 7013

вина, но делом жизни своей считал биографию Пушкина — и так и не смог её написать. Биография Пушкина это такой объём истории и культуры, вместившийся в жизнь одного человека, что справиться с этим объёмом одной недолгой жизни не удалось пока никому.

Книга Винокура писалась на фоне общего литературного кризиса, который тогда же Мандельштам окрестил «концом романа» и видел его в историческом исчерпании («распылении») принципа биографии «как формы личного существования» и как композиционного стержня романа в новую эру массовых движений и тоталитарного подавления человека: «Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз...» Одновременно уже помянутый Вейдле связывал с крахом «искусства вымысла» и разложением романа успех якобы документального (квазидокументального) жанра биографии. Но Вейдле уповал на культурную и философскую традицию «в понимании человеческой личности и судьбы», которая может, надеялся он, обосновать и спасти биографию как форму высокой словесности (и прежде всего на германскую и русскую традицию — потому что в культуре латинских стран, писал он из самого сердца этой культуры, «человек понимается чаще всего не как организм, а как система и часть другой системы — общества»). Книга Винокура и давала изнутри национальной традиции такое обоснование; и это по сей день единственная у нас философско-филологическая теория биографии.

Биография как проблема не сходит со злободневной повестки дня; только на днях на сходке литературоведов-социологов в редакции «Независимой газеты» был констатирован рост «интереса к биографике» как признак «закономерного», как было с удовлетворением также констатировано, падения статуса «высокой словесности». Кажется, старая книга Г. О. Винокура даёт более широкий и небезнадёжный взгляд и на эту нынешнюю социокультурную ситуацию. Сто лет и семьдесят лет — а афоризм Веневитинова по-прежнему не только красив, но и весьма актуален.

Вместо биографии — летопись[1]

Жизнь поэта Евгения Боратынского задаёт вопрос нам, «читателям в потомстве»: что такое биография поэта? В этой жизни не было ярких внешних событий, кроме детского преступления с его несоразмерно тяжкими последствиями, омрачившими молодость, но и придавшими ей романтическую сюжетность. Вторая половина жизни — бессюжетная, мирная, ровная, обеспеченная, спокойная, прозаически счастливая. Но она же и породила трагическую лирику зрелого Боратынского, из которой мы узнаём о внутренних катастрофах, в то же самое время потрясавших её. *Были бури, непогоды* интеллектуальные и душевные, какие почти не отражались на биографической поверхности и открывались только в поэзии (и лишь отчасти в интимных письмах). Но это и были истинные внутренние события этой бессобытийной жизни, в которой несовпадение внутреннего и внешнего слишком было велико. Боратынский — поэт *глухой* биографии: она не слышит наших вопросов, относящихся к самому важному в ней, и не отвечает на них. Два тяжёлых факта, сказавшихся не только на личной его судьбе, но и на поступи нашей литературы: отчего и как случился разрыв с *другом в поколеньи* Иваном Киреевским (в том числе — куда подевались из рук Боратынского все письма к нему Киреевского, отчего мы имеем их переписку — одно из отборных эпистолярных произведений русской литературы — только с одной стороны: 52 письма Боратынского, бережно сохранённые другой стороной) и как потеряли друг друга в 30-е годы Боратынский и Пушкин? Драматизм роковых этих фактов усилен тем, как успешно сумели участники спрятать концы в воду, не оставив нам более материала, чем для гадания. Хорошо

[1] Литературная газета. 1.04.1998

сказала автор статьи «О жизни поэта Евгения Баратынского» Л. В. Дерюгина: «Существенные эпизоды его биографии в глубине непроницаемы и для любопытствующего взгляда, и для обоснованного общественного обсуждения и приговора; они могут — и то не до конца — раскрыться лишь индивидуально, в ответ на встречное душевное движение»[2].

Создатель только что нам подаренной «Летописи жизни и творчества»[3] около десяти лет назад выпустил, можно сказать, полбиографии Боратынского[4], остановившись на том самом переходе от относительно событийной молодости к малосюжетной и поэтически углублённой зрелости. Прочитавши её тогда с увлечением, я сказал себе и автору: но ведь тайна жизни поэта вся ещё впереди и трудности биографии во второй её половине возрастают неизмеримо, когда биографу предстоит читать поэзию как основное биографическое свидетельство. Конечно, биограф любого поэта делает это, но Боратынский случай особенный — по причине особенной отстранённости, можно даже сказать, отчуждённости поэзии от эмпирической жизни поэта. Трудности биографии Боратынского в том, что это, может быть, наиболее чистый случай *биографии поэта*.

Продолжения «истинной повести» (как определил А. М. Песков жанр своей полбиографии 1990 г.) пока не последовало. Вместо неё нам представлена «Летопись жизни и творчества» — и это истинный подвиг. «Истинная повесть» жизни такого поэта нуждается во «встречном душевном движении» и сверхнаучнописательском сотворчестве — но оно предполагает твёрдую научную почву под ногами. Прочность такой основы, сработанной Песковым и группой его помощниц, кажется максимальной. От уже существующих писательских «Летописей» эта отличается немалой особенностью, той, что это ещё и полное собрание писем поэта. Все известные 307 писем печатаются здесь полностью, многие впервые (бóльшая часть из них — по-французски и публикуется в оригинале и с переводом). «Летопись» — не биография, но биография без подобной «Летописи» — на слабых ногах.

---

[2] *Е. А. Баратынский*. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М.: Правда, 1987. С. 6.

[3] Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского. Составитель А. М. Песков. М.: Новое литературное обозрение, 1998.

[4] *А. М. Песков*. Боратынский. М.: Книга, 1990.

Путь Толстого[1]

У Льва Толстого был в русской литературе самый долгий век — человеческий и писательский: он родился ещё при Пушкине и умер, пережив Чехова, при Горьком и Блоке. Усадьба Ясная Поляна в Тульской губернии, где 28 августа 1828 г. родился Лев Николаевич, принадлежала его деду — генерал-аншефу ещё екатерининских времен князю Николаю Сергеевичу Волконскому (1753—1821), удалившемуся от дел при Павле и гордо затворившемуся в своём имении; такова же будет в «Войне и мире» фигура старого князя Болконского. Переменив деду только первую букву в фамилии, Толстой представлял себе его в те старые времена, передавая предсмертное воспоминание старого князя о лучших днях его жизни: «Он... закрыл глаза. И ему представился Дунай, светлый полдень, камыши, русский лагерь, и он входит, он, молодой генерал, без одной морщины на лице, бодрый, весёлый, румяный, в расписной шатер Потёмкина, и жгучее чувство зависти к любимцу, столь же сильное, как и тогда, волнует его» («Война и мир», т. 3, ч. 2, III).

Толстой-художник не хотел, чтобы за его героями искали реальных лиц, прототипов, и тем не менее в его авторском сознании они были. Ясная Поляна маячит за Лысыми Горами, и можно было бы сказать, совмещая искусство и жизнь, что родился будущий писатель у Марьи Болконской и Николая Ростова. Этими родственными связями он был как художник приближен не только к 1812 году, но даже и к прошедшему веку. И недаром его любимыми писателями, под впечатлением от которых он в мо-

[1] Предисловие к 4-томному изданию Льва Толстого в серии «Пушкинская библиотека», предназначенной для российских библиотек. М.: Слово, 1999.

лодости начал свою литературную деятельность, были корифеи европейского просветительства XVIII столетия (в философском плане) и сентиментализма (в плане литературном) — Стерн и Руссо, а влияние Руссо, учившего о возврате испорченного человечества к естественной чистоте сознания и нравов, во многом определило идейную позицию Толстого-проповедника, разоблачителя общественной лжи и государственного насилия. Молодой Толстой следовал за Руссо, когда провозглашал: «Идеал наш сзади, а не впереди. Воспитание портит, а не исправляет людей» — и призывал учиться подлинному искусству у своих учеников в Яснополянской школе, крестьянских детей.

Кончалась же жизнь Толстого среди нараставшей в стране революционной катастрофы, которой он не желал и хотел бы её предотвратить, но которой своей сокрушительной критикой всех общественных установлений немало способствовал. В 1908 г. к его восьмидесятилетию появились в русской печати одновременно две статьи: одна называлась «Лев Толстой, как зеркало русской революции», другая — «Солнце над Россией». Одна принадлежала все мы знаем кому — профессиональному революционеру В. И. Ленину, другая — поэту Александру Блоку. Солнце и зеркало: две метафоры, создававшие два совершенно разных образа Толстого. Были они противоположны по пафосу, две эти статьи, но обе небеспочвенны как отражения разноречивых граней исторической роли величайшего в России тогда человека. Как говорили тогда, два царя в России — Николай II и Лев Толстой, и первый боится второго, а второй первого не боится. Если не зеркалом, то могучим действующим лицом в революции нашей Толстой, помимо воли своей, явился, потому что вместе со всеми видами общественного и государственного зла на протяжении тридцати последних лет своей проповеднически-пророческой деятельности он последовательно разрушал в сознании русского общества авторитет и всех главных скреп, какими держится всякое общество: государства как такового, науки как таковой, «сложного» господского искусства, включая Бетховена и Пушкина, современной медицины, современного брака и существующей церкви.

Но в то же самое время устами поэта Блока (поэтически глубоко Толстому чуждого «декадента») лучшее русское общество перед зреющей катастрофой говорило о художнике Толстом как

о самом по себе «гранитном устое» национальной жизни: «Часто приходит в голову: всё ничего, всё еще просто и не страшно сравнительно, пока жив Лев Николаевич Толстой. Ведь гений одним бытиём своим как бы указывает, что есть какие-то твёрдые, гранитные устои: точно на плечах своих держит и радостью своею поит и питает свою страну и свой народ ⟨...⟩ А если закатится солнце, умрёт Толстой, уйдёт последний гений, — что тогда?»

Что стало «тогда» — все мы знаем. Это было общей мыслью и общей надеждой «тогда»: пока жив Толстой... Самое его присутствие в современности словно удерживало разрушительные силы истории, которые в то же время он же к действию, как сказочный чародей, вызывал. Так жизнь Толстого и его искусство пролегли по эпохам русской истории, связали их на больших расстояниях и стали сами по себе выражением решающего её перевала.

Происхождением Толстой принадлежал к родовитой аристократии и, как положено аристократу, не считал себя «литератором». В 1883 г. он говорил одному из неисчислимых своих собеседников: «Тургенев — литератор, Пушкин тоже был им, Гончаров — ещё больше литератор, чем Тургенев; Лермонтов и я — не литераторы». Он не хотел быть профессиональным литератором, живущим от литературы, каким в самом деле был уже Пушкин. Но не одна аристократическая спесь в таком самосознании. Он с юности хотел быть свободно живущим и действующим человеком, не прикреплённым к профессии, хотя бы и такой свободной, как изящная словесность, — и он таким человеком был. И писателем он стал стихийно, непреднамеренно. Юный Толстой — студент Казанского университета, вначале по восточному, потом по юридическому факультету. Студентом он был плохим и курса не кончил; но студенту-юристу надо было писать работу на тему о сравнении «Наказа» Екатерины Великой и «Духа законов» мыслителя французского Просвещения Монтескьё — и эта работа, вспоминал он потом, «открыла мне новую область умственного самостоятельного труда». Это было его приобщение к XVIII столетию и к социальным и нравственным темам будущих размышлений всей его жизни. Одновременно он стал вести дневник и не оставил его до конца своих дней, и это было первой школой — не писательства, о котором он ещё не думал, а не-

прерывного ежедневного самонаблюдения, школой внутреннего анализа, которую он проходил на себе и перенёс потом, уже в писательстве, на других людей, на каждого человека и в целом на мир. Университет он бросил без сожаления и возвратился в Ясную Поляну, чтобы вести хозяйство и устраивать к лучшему жизнь своих крепостных. Своими руками он сконструировал молотилку и ходил по крестьянским избам, как будет ходить — уже в его рассказе — «личный» (близкий ему и как бы родившийся от него) его герой Дмитрий Нехлюдов в одном из ранних рассказов — «Утро помещика».

Но и в усадьбе ему не сидится, и он почти случайно (сопровождая брата Николая) отправляется в действующую армию на Кавказ. Это 1851 год, Толстому 22 года. На Кавказе он никак не может прибиться к армии и не имеет ясного места и дела, и в основном пребывает праздно в казачьей станице Старогладковской, находящейся как бы на линии фронта, эпизодически волонтёром участвуя в небольших операциях. Это — будущие «Набег» и «Казаки», но — будущие. Пока же он в таком неопределённом и необязательном положении, думая начать военную карьеру и не начиная её, проводит три года без малого. Но — на Кавказе он пишет «Детство», первую свою прозу. Повесть послана в Петербург Некрасову в «Современник» — и неожиданно в августе 1852 г. приходит письмо от Некрасова. Повесть принята и напечатана в том же году в этом лучшем российском журнале, и путь Толстого-писателя — начался.

Этот путь начался как продолжение жизненного пути. «Детство» — это собственное детство, с учителем-немцем Карлом Иванычем, прототип которого был в собственном детстве, и с рано потерянной матерью. За «Детством» последуют «Отрочество» и «Юность» — тоже свои. Но в этой автобиографической трилогии, как её называют, героя зовут Николенька Иртеньев, и это уже не просто собственное детство, а детство, отрочество и юность некоторого мальчика, обычного и необычного одновременно, рассказывающего нам не только об авторе, а о себе и о человеке как таковом, а через это и о своей эпохе. Николенька Иртеньев открывает череду особых, личных героев Толстого, которых называют автобиографическими, но лучше называть их «автопсихологическими» (это точное слово ввела в литературоведение, и именно говоря о Толстом, писательница-филолог Ли-

дия Яковлевна Гинзбург): имя Иртеньева будет вновь возрождаться в поздних произведениях наряду с именем Дмитрия Нехлюдова (который пройдёт свой путь у Толстого от «Утра помещика» до «Воскресения»), а также Дмитрием Олениным в «Казаках» и Константином Лёвиным в «Анне Карениной». Толстой оттого и не считает себя «литератором», что на литературу он смотрит как на очень своеобразное продолжение собственной жизни, а эта последняя для него — самый близкий автору и доступный опыт познания внутренней жизни всякого человека, вообще человека, и подобное возведение собственной жизни во всеобщую как бы степень доступно только искусству. Оттого его писательство так близко следует собственной биографии и герой автопсихологический остаётся его постоянной фигурой.

Следование за биографией продолжается и с ней сближается: там же, на Кавказе, после «Детства» написан «Набег» (1852). Это военный очерк об операции, в которой автор недавно участвовал. Но странный очерк, скорее это аналитическая лаборатория. Автор не просто рассказывает, он задается исследованием такого общего понятия нашей жизни, как храбрость. Необычайность аналитического дара нового писателя сразу заметила критика. Повествование графа Толстого, писал П. В. Анненков, «имеет многие существенные качества исследования, не имея ни малейших внешних признаков его и оставаясь, по преимуществу, произведением изящной словесности».

Что такое храбрость? В «Набеге» задан вопрос, и определения этой сущности, готовые истины проверяются на индивидуальных фактах. Почему, отправляясь в дело, люди ведут себя беззаботно? «Что это: решимость ли, привычка ли к опасности, или необдуманность и равнодушие к жизни?» Вот набор общих мест, неспособных что-либо разрешить; внимание рассказчика направляется на живые факты: «Я с любопытством вслушивался в разговоры солдат и офицеров и внимательно всматривался в выражения их физиономий». Живое явление надо вывести из-под ярлыка, термина, слова. Таков и будет магистральный путь Толстого в искусстве — разоблачение общих мест и вскрытие за ними живой душевной действительности.

Но — Толстой не литератор, на какое-то время он теперь военный человек, и сразу после Кавказа он на театре новой войны, международной войны с европейскими государствами, в осаж-

дённом Севастополе 1855 года. «Севастопольские рассказы» пишутся здесь, на месте событий, и в них — и прежде всего в центральном из них — «Севастополь в мае», — Толстой становится самим собой, великим писателем. Здесь продолжается исследование поведения человека на войне, начатое в кавказских рассказах, но продолжается новооткрытыми средствами внутреннего анализа, какие вскоре в статье Н. Г. Чернышевского по поводу этих рассказов («Современник». 1856. № 8) получат навсегда отныне связанное с Толстым выразительное название — «диалектика души». Это — открытие за разделяющими людей во внешней жизни сословными и личными различиями некоей общей для всех стихии внутренней жизни; в анализе состояний Михайлова и Праскухина перед крутящейся бомбой — она сейчас убьёт одного из них — открытие это обнаружилось ярче всего: эпизод, поразивший читателей-современников. Найдена здесь и собственная эпическая позиция автора над персонажами, позволяющая ему открыто видеть душу каждого, найден особый толстовский властный голос автора — «голос уже не постороннего (как в кавказских вещах, где анализ шёл от стоящего несколько в стороне рассказчика), а потустороннего существа», — как сказал об этой новой авторской позиции крупнейший исследователь Толстого Б. М. Эйхенбаум. «Люди как реки, — будет сказано уже старым писателем в “Воскресении”, — вода во всех одинакая и везде одна и та же...», и «каждый носит в себе зачатки всех свойств людских». Для всего дальнейшего творчества найдены в севастопольских рассказах положительные основы.

«Казаками», писавшимися много лет и напечатанными в 1863 г., заканчивается первое литературное толстовское десятилетие. Толстой накануне «Войны и мира» — но он по-прежнему не литератор. Он — мировой посредник в своем Крапивенском уезде после крестьянской реформы, но главное — он педагог в устроенной им у себя в Ясной Поляне школе для крестьянских детей. Это для него и практическая работа, и философское дело: он верит в «великое слово» Руссо о природном совершенстве человека и в ребёнка как «первообраз гармонии» — и в школе для детей он прозревает «модель» (как назвали бы это сегодня) иного, утопического общественного устройства. В эти годы (1859—1862) педагогические занятия и проблемы для него гораздо важнее литературы — и это будет далее у него повторяться: в

70-е годы новый прилив педагогической активности будет перебивать его работу над «Анной Карениной» и мешать ей. Издание сочинений Толстого, хотя бы и такое неполное, как настоящий четырёхтомник, не будет достаточно представительным без этих его интересов — и в 4-м томе читатель найдет парадоксальную по-толстовски статью «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?» (1862).

Но — Толстой накануне «Войны и мира». Создание этой книги составит вторую его эпоху и займёт все 60-е годы. Это счастливая вершина творчества Толстого и, быть может, всей русской литературы. Книга о славном событии русской истории, книга великого содержания и единственного даже в нашей литературе художественного богатства. Книга, которую он назвал («без ложной скромности») своей «Илиадой». Единственный не только в нашей, но и во всей европейской литературе нового времени роман, достигающий в самом деле достоинства эпопеи. Книга, прежде всего и больше всего побуждающая и вдохновляющая нас «полюблять жизнь», по слову автора — этого он и хотел от читателей «Войны и мира»; он писал в те же годы, когда создавалась книга: «Цель художника не в том, чтобы неоспоримо разрешить вопрос, а в том, чтобы заставить любить жизнь в бесчисленных, никогда не истощимых всех её проявлениях. Ежели бы мне сказали, что я могу написать роман, которым я неоспоримо установлю кажущееся мне верным воззрение на все социальные вопросы, я бы не посвятил и двух часов труда на такой роман, но ежели бы мне сказали, что то, что я напишу, будут читать теперешние дети лет через 20 и будут над ним плакать и смеяться и полюблять жизнь, я бы посвятил ему всю свою жизнь и все свои силы».

Но уже через несколько лет по окончании книги Толстой говорит о ней с раздражением и уверяет, что такой «дребедени многословной» больше писать не будет. Дальнейший путь Толстого — путь от «Войны и мира», от её избыточного, артистического роскошества к суровой и сдержанной простоте изложения, которой он ещё в яснополянской школе учился «у крестьянских ребят» и к которой он сам обращается в рассказах для крестьянских ребят (вернее, для всех ребят, «от царских до мужицких», — объяснял он в одном письме в начале 1872 г.), — в «Азбуке», книге для чтения, мысль о которой приходит вместе с окончанием

«Войны и мира», Толстой добился чего хотел: эти его образцы дошли и до нашего детства и до детства наших детей — коротенькая «Акула» или более сложный, но тоже очень простой «Кавказский пленник». Десятью годами позже, в 80-е годы, уже не детские, а народные рассказы Толстого станут вершиной такого его — простого искусства.

Он будет осуждать свои произведения, «не общедоступные по форме», но не перестанет их создавать. Как всем известно, он оставил нам три романа — и вот, наблюдая за тем, как каждый из них построен, их композицию, их структуру, мы наблюдаем отложившийся в этих структурных формах путь художника. «Война и мир» — это художественный простор, растекающееся вширь бытиё; разнохарактерные образы и мотивы — война и мир, народные движения и домашний быт — представляются такими самодовлеющими, раскинулись на пространстве книги так свободно и вольно, как это уже не повторится далее у Толстого. «Войну и мир» он не хотел называть романом по европейским канонам этого жанра, «Анна Каренина» — это «именно роман, первый в моей жизни». «Анна Каренина» — это архитектура, именно ею здесь гордился Толстой: «...своды сведены так, что нельзя и заметить, где замóк... Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи», — так он отвечал на недоумение, что в романе видны два сюжета, не имеющие видимой связи, и центральные лица этих сюжетов — Анна и Лёвин — единственный раз, уже ближе к концу романа, встречаются. Однако «внутренняя связь» параллельных сюжетов тем напряжённее и интенсивнее — гораздо более интенсивна, чем экстенсивная организация многоразличных связей «Войны и мира». Сомнения и искания Лёвина обращены на то, от чего происходит — на глубине — трагедия Анны. После вольного простора эпопеи двуцентренный мир второго романа более строго и напряжённо организован.

То же новое напряжение выступает и в характере душевного анализа. Мы воспользуемся одним наблюдением Константина Леонтьева из великолепного его критического этюда «Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л. Н. Толстого» (1890). Леонтьев заметил, что многие психологические наблюдения автора за героями в «Войне и мире» кажутся бесцельными, никуда не ведут, необходимо не связаны с ходом дела, с движением фабулы. И это

так: но это здесь создаёт ощущение эпоса, создаёт простор вокруг всякого частного действия. Не то во втором романе: здесь гораздо теснее связаны душевные движения с неминуемым следствием, из него вытекающим. Леонтьев единственный обратил внимание на такую деталь, что Вронский, уезжая от Анны на скачки и садясь в коляску, залюбовался на мгновение переливающимся на солнце роем мошек, «вившихся над потными лошадьми» (ч. 2, XXIV). «Вронский вовсе не мечтатель; он ничуть не расположен долго задумываться о чём-то, рассеиваться чем-то. Он спешит, к тому же, на скачку 〈...〉 Признаюсь, что, читая это в первый раз, я подумал, что это одна из тех описательных заметок Толстого, которые ни к чему не ведут, анализ для анализа, заметка для заметки». Но, читая дальше, Леонтьев понял оправданность этой детали и дал ей тонкое объяснение. Только что Анна сказала Вронскому о своей беременности, с которой в их связь входит что-то очень серьёзное; он и счастлив, и растревожен, эта взволнованность входит, рассеивая и размагничивая, в напряжение, уже бывшее в нём перед спортивной борьбой. Необычное состояние это сказывается как в «расположении не совсем вовремя засмотреться на мошек», так и скоро в неловком движении, которым на скачках он переломит спину любимой лошади.

Рассеянность Вронского поведёт к катастрофе на скачках, а последняя — к решающему повороту в отношениях его, Анны и мужа; так миг отвлечения и рассеянности, несвойственного ему обычно эстетического созерцания — внутренней нитью неизбежного хода действия связан с будущим роковым, трагическим ходом событий. Леонтьев прав: анализ в «Анне Карениной» сосредоточеннее, теснее связан с событиями и к ним ведёт. Но и нет уже той свободы, которую в различных обстоятельствах их судьбы сообщала «диалектика души» лицам «Войны и мира». Свободное движение души чревато последствиями, не свободно от них, на место эпоса приходит трагедия.

Третий, поздний роман, «Воскресение», монолитно сосредоточен на единственной линии действия и заключённом в нём моральном уроке. Это не эпопея и не роман-трагедия, это роман идеологический. Соответственно и «душевное дело» Нехлюдова и Катюши изображается лаконично и сухо. Как писал об этом М. М. Бахтин в прекрасной статье 1929 г., «вместо живой душев-

ной действительности даётся сухое осведомление о моральном смысле переживаний Нехлюдова. Автор как бы торопится от живой душевной эмпирики, которая ему теперь не нужна и противна, поскорее перейти к моральным выводам, к формулам и прямо к евангельским текстам».

Поздний Толстой начинается в 1880-е годы. Сам он установил границу своим отказом от литературной собственности на всё написанное им после 1881 г.; это решение, обнародованное в 1891 г., стало истоком семейного разлада и домашней драмы, кончившейся глубокой осенью 1910 г. уходом из дома в никуда, в пространство и в смерть. Поздний Толстой — это перевес проповедничества над «художеством», которое автор меньше ценит и словно его стесняется; это новое толстовское христианство, не только сведённое по-протестантски к Евангелию, но к очищенному Евангелию, освобождённому от чудес и пророчеств и содержащему только моральные заповеди, «религия практическая, — по объяснению самогó религиозного реформатора, — не обещающая будущее блаженство, но дающая блаженство на земле» — это дело Толстого приведёт в 1901 г. к определению Священного Синода об отлучении его от общения с Православной Церковью. Но поздний Толстой — это и новая художественность неизвестной ранее силы, потрясшая русскую литературу по-новому.

Ещё когда-то перед «Войной и миром» он записал в дневнике: «Лень писать с подробностями, хотелось бы всё писать огненными чертами». «Смерть Ивана Ильича» в середине 80-х написана огненными чертами. Жизнь была скучная, серая, «как у всех», смерть даёт для оценки жизни огненные черты. Жизнь и смерть обыкновенного человека подводятся под силлогизм: все люди смертны, Кай человек... Но смерть открывает, что я не Кай, не вообще человек. «Разве для Кая был тот запах кожаного полосками мячика, который так любил Ваня? Разве Кай целовал так руку матери и разве для Кая так шуршал шёлк складок платья матери?» Запах кожаного полосками мячика или вкус сырого сморщенного французского чернослива в детстве, «особенный вкус его и обилие слюны, когда доходило до косточки» — в этом и всём подобном не был заключен будущий Иван Ильич, социальный итог, никакие отсюда к нему не тянулись нити, и это было всецело его, а не Кая, личное достояние. Тоже «подробности»,

каких было множество в «Детстве», с которого начал Толстой, но там они представляли счастливое изобилие, здесь они кричат, протестуют и пишутся огненными чертами.

Старый Толстой уже последнего десятилетия жизни продолжал писать «художественное» и почти его не печатал. «Хаджи Мурата» он писал «от себя потихоньку», как признавался в одном письме. Он вернулся в этой прощальной повести к дням своей кавказской молодости, когда он был рядом с событиями и в конце 1851 года сообщал брату о переходе Хаджи Мурата к русским как о свежей новости. Поэтическим как бы воспоминанием он вернулся и к молодому чувству жизни, и к полнокровности изображения; полнокровностью этой «Хаджи Мурат» отделяется среди поздних произведений. Вернулся он и к эпическому размаху сопряжения полюсов исторической жизни от горного аула до императорского дворца и от него до крестьянской избы — к такому размаху он был склонен в эпоху «Войны и мира». Но всё же это эпос старого Толстого — в компактном как бы сокращении, «конспективная эпопея» (П. В. Палиевский).

«Соловьи, смолкнувшие во время стрельбы, опять защёлкали, сперва один близко, а потом другие на дальнем конце».

Отклик природы на гибель героя, который отстаивал жизнь до последнего, — так с одобрением, не совсем согласным с идеей непротивления, записал Толстой в дневнике при начале работы над повестью. Прочитаем эту великолепную фразу как завершающую на художественном пути Толстого — ведь «Хаджи Мурат» был последним его любимым созданием.

1998

Пражско-русско-советский сюжет двадцатого века в трёх разговорах 1920 — 1945 — 1957 — 1968 — 1998

— Я не журналист и ни у кого никогда не брал интервью. — Это были самые первые мои слова при начале разговора с Анастасией Васильевной Копшивовой-Вуколовой в Праге в июне. Я сказал это, потому что всё-таки взял блокнот и начал записывать то, что она рассказывала, а она не упустила заметить, что сердита на журналистов, что они перевирают всё, и показала свежий оттиск из нью-йоркского «Нового журнала», где московский автор, который с нею беседовал, называет её Татьяной Васильевной. Я пообещал по крайней мере, что этого у меня не будет.

Я приехал в Прагу на конференцию славистов в Карловом университете поговорить об отношениях Тютчева с Чехией, занимавшей особое место в тютчевских историософских грёзах и планах. Чехия у него была на первом месте — в противовес католической и мятежной Польше (а гуситскую чешскую душу он считал православной). Тютчев, как он писал в одном из писем, чувствовал себя современником правнуков (нашим, значит, современником, скажем мы без всяких ближайших аллюзий), он смотрел из будущего, в котором видел Россию во главе славянского мира и всей Восточной Европы, имевшей в его глазах своё отличное от Западной предназначение — остановить идущую с Запада Революцию (именно так, с заглавной буквы, как собственное имя олицетворённой силы, которой может противостать лишь личность-сила Россия). Нам, тем самым правнукам, невозможно не сверять тютчевские видения и прогнозы с нашими результатами. О прогнозах и результатах и шла речь в докладе[1].

---

[1] См. в наст. книге выше: «Тютчев: Россия, Европа и Революция».

Здесь, в кулуарах конференции, моя добрая знакомая с кафедры русистики Милуше Задражилова представила меня Анастасии Васильевне Копшивовой и потребовала, чтобы я выслушал её рассказ. Тут же у здания Клементинума — знаменитой Славянской библиотеки — я познакомился с Владимиром Николаевичем Быстровым, основавшим в начале 90-х общество «Они были первыми», которое так и называют здесь обществом Быстрова, и он тоже согласился поговорить. Быстров и Копшивова — дети русской эмиграции в Праге, они родились здесь в середине 30-х годов, и общество занимается судьбой их отцов и дедов, вывезенных в советские лагеря в мае-июне 1945-го. А тут по совпадению в те же дни оказался в родном городе Сергей Давыдов, мой друг-пушкинист из американского Вермонта. Десять лет назад при знакомстве он поразил меня известием, что он внук Альфреда Людвиговича Бема, прекрасного филолога, чьи работы я очень люблю и немного писал о нём (в 1991 г. в «Вопросах литературы», № 6, появился составленный Ириной Сурат и мной первый у нас в отечестве очерк его биографии, в том числе основанный на архивных материалах РГАЛИ и ГАРФ'а). Прага была вторым после Парижа центром литературной жизни в эмиграции, а А. Л. Бем был душой и центром этой жизни. Семинарий по Достоевскому и четыре ценнейших сборника работ участников семинария, и прежде всего его самого, «Скит поэтов», где 17 лет он пестовал молодых литераторов, много десятков статей о живой современной литературе в газетах и журналах Варшавы, Парижа, Берлина (они недавно собраны усилиями пражских изыскателей и изданы книгой — «Письма о литературе», Прага, 1996) — всё это Бем. В мае 1945-го этот мирный филолог стал одной из первых жертв нашего СМЕРШ'а. Сергей Давыдов родился в Праге двумя месяцами позже и деда не знал; но и отца он потерял тогда же и впервые увидел его много лет спустя на историческом повороте, к которому двенадцатилетним мальчиком неожиданным и почти гротескным образом оказался приближен. Рассказ Сергея я выслушал в одной из пражских пивных как трагическую рождественскую сказку, и он естественно подключился к историям, поведанным его старшими товарищами по судьбе. Всё это человеческие истории, ставшие звеньями исторического сюжета, в центре которого май 45-го, предыстория восходит к 1920 году, а эпилогом стал 1968-й (те же годы,

что роковым образом замешались и в тютчевский сюжет моего доклада). Получившийся текст — это не интервью, потому что не было такой цели, а сложившийся из непроизвольных рассказов, кратко и, к сожалению, наспех записанных, как бы общий жизненный текст судьбы дедов, отцов, детей и внуков пражской русской эмиграции. Мне кажется нужным сохранить, хотя бы отчасти, естественную драматургию разговоров, и поэтому я позволяю себе оставить в тексте реплики и вопросы к рассказчикам мои и Милуше Задражиловой. Имена беседовавших в сокращении: *А. В.* — Анастасия Васильевна Копшивова-Вуколова; *В. Б.* — Владимир Быстров; *С. Д.* — Сергей Давыдов; *М. З.* — Милуше Задражилова; *С. Б.* — Сергей Бочаров.

А. В.: Это история типичной эмигрантской семьи. Мой отец попал в Прагу с греческого архипелага, с острова Лемнос, где, как и на Галлиполи, скопились в бедственном положении и в большой тесноте части Добровольческой армии после эвакуации из Крыма и Новороссийска в 1920 году, где начались эпидемии, они гибли от малярии. На Лемносе очутилось казачье ополчение, красновские казаки. И тут правительство новой Чехословацкой республики объявило им в помощь Русскую акцию.

С. Б.: Расскажите об этом.

А. В.: Это было решение на государственном уровне, не на уровне каких-то благотворительных обществ и благодеятельных дам. Это было решение президента Т. Масарика и премьера К. Крамаржа, ну, конечно, это было демократическим образом проведено через парламент. Чешское правительство решило, что поддержит именно этих молодых, которые сидели там на острове, даст возможность им получить образование. И эти люди, будущие студенты, это и была основная часть пражской эмиграции. У вас теперь полюбили нашу эмиграцию, но всё больше интересуются теми, кто попал сюда позже, кто составил себе имя ещё в прежней России, ну, Цветаева, Кондаков, Кизеветтер, Лосский... Но эти высланные в 1922-м — это была сравнительно небольшая группа, если её сравнить с массовым потоком, который ушёл из России в 20-м году. Это был основной состав эмиграции, а не элита, которую и знают у вас в основном. Эти галлиполийцы, лемносцы. Все эти молодые и безвестные, года рождения 1890-го с чем-то, больше даже 1895—99-х, сейчас их столетия

отмечаются. Вот увидите, в библиотеке (Славянской) выставка к столетию пражского писателя грузинского происхождения — Константина Чхеидзе, он у вас неизвестен, кажется. Вот на кладбище Ольшанском, мы пойдём туда, будут видны эти годы рождения. И ещё в списках арестованных в 45-м г. видно, сколько было им лет тогда. Так что судьба моей семьи с этим слоем связана, судьба моего отца. 1896 года рождения, Вуколов Василий Андреевич. С верхнего Дона родом, со станицы Усть-Медведицкой.

С. Б.: Я тоже как бы с Дона. Т.е. не я, а отец, я родился в Москве. А бабушка тоже была из станицы, из какой, я не знаю.

А. В.: Надо знать. Значит, сидел отец на Лемносе, а когда позвали ехать учиться в Чехословакию, он поехал. Он начал учиться в Ростове, в какой-то школе сельскохозяйственного направления, но тут эта смута, и кончить не успел. А в Праге открыли русский институт сельскохозяйственной кооперации, с русскими профессорами, русским директором, на русском языке, и это давало возможность восстановить навыки, потерянные за 4 года. По фронтам, по Лемносам — забыли, как работать с книгой и мирно заниматься, это во-первых, а во-вторых, это была подготовка к высшему заведению чешскому, чтобы уровень знаний набрать, ну, и конечно, язык.

С. Б.: А как осуществлялась практически и технически эта акция, как казаки узнали, что можно ехать в Чехословакию?

А. В.: А это главнокомандующий, т.е. Врангель, сделал appel, как по-русски это?

С. Б.: Призыв, обращение.

А. В.: Вот, обращение, просьба к международному сообществу, к Красному кресту, к государствам, как-то помочь, принять его солдат. Его же это были солдаты, он за них отвечал. И не могли же они там сидеть на Лемносе вечно в малярии.

С. Б.: Значит, инициатива исходила от Врангеля?

А. В.: Да, от него. И чехословацкое общество отозвалось тем, что организовало Русскую вспомогательную акцию. Некоторые государства ответили: да, мы возьмём их солдатами, пусть за нас воюют, — Югославия (это было тогда королевство Сербо-Хорватия), Албания. А Чехословакия сказала: нет, пусть они позабудут эти шашки, шинели, папахи, мы берём их учиться, если они хотят, не заниматься политикой, мы дадим деньги на их образование — на 5 лет. Это было рассчитано на 5 лет, эта Русская акция, но на самом деле длилось дольше.

С. Б.: Это были стипендии?

А. В.: Это были стипендии, кроме того государство содержало общежития, столовые, а также русскую печать, типографии, чтобы можно было издавать учебники, книги. Это были большие деньги. И кроме этих будущих студентов приглашали и русскую профессуру, представителей русской интеллигенции, которые были нужны, чтобы учить.

С. Б.: А откуда брали этих русских учителей?

А. В.: Их довольно много сидело уже в других странах. Конечно, прибыли позднее на пароходах, но и раньше уходили через Финляндию, сидели в этих лимитрофных государствах, которые стали самостоятельными. И был призыв к интеллигенции ехать в Прагу и здесь заняться своей работой. В общем, отец после русского кооперативного института кончил чешскую высшую школу технического направления, специализировался по ботанике, писал студенческую работу на тему: Влияние разлития Дона на травяной покров.

С. Б.: Значит, здесь, в чешской школе, он занимался родным краем?

А. В.: Да, а потом пошло исследование трав в Чехии. В чешском земледельческом институте заведовал потом отделом лугов и пастбищ, славился как лучший знаток микроскопической техники при исследовании трав. В 1940 г. получил премию Праги за работу о пражских газонах, садах и парках. В 1947-м он умер, 45-й год его не коснулся прямо. Это судьба отца, судьба матери несколько другая, и это связано с её отцом, моим дедом. Она урождённая тоже с верхнего Дона, из станицы Урюпинской. Там мой дед, её отец, был директором мужской гимназии.

С. Б.: Понятно, как из Добровольческой армии уходили в эмиграцию, но такой мирный человек, как ваш дед, как он там очутился?

А. В.: Объяснение следует. Он ещё с конца прошлого века занимался сельскохозяйственной кооперацией на Дону, был основоположником донских кооперативных обществ, это до ваших колхозов была там кооперация, и они покупали для станиц сельскохозяйственные машины в Европе, и ездили покупать их в Австро-Венгрию, в основном в Чехию, которая была промышленной частью Австро-Венгрии, платили своим сырьём. Дед был председателем одного из этих обществ и ездил в Чехию покупать

машины и заключать договоры ещё до 1914-го. А последняя его поездка в Прагу была уже после европейской войны и во время нашей войны гражданской, и ездил он уже от имени правительства Юга России, т.к. был членом этого правительства. Сергей Владимирович Маракуев его звали. Его личный архив сейчас в Москве, 20 коробок в ГАРФ'е, куда он попал с вывезенным из Праги заграничным русским архивом, там я видела и материалы деда. Так вот, он выехал в Прагу делать закупки и взял с собой мою мать будущую, а пока он был в Праге, не стало ни правительства Юга России, ни донских кооперативных организаций, не стало ничего. Это был 1920-й. Он собирался вернуться и взял с собой только младшую дочь. Жена осталась дома, и он её больше не видел. Старшая дочь была уже замужем и тоже осталась в России. Было ещё два сына, один был в кадетском корпусе в Новочеркасске и с корпусом был эвакуирован на тот же Лемнос, но они там с моим отцом не знали друг друга, это были чужие люди. Второй сын оказался на другом конце земли в Харбине. Семья была совсем разбросана. Потом оба сына с отцом встретились в Праге, только старшая дочь осталась на родине. С Лемноса дядя Юра тем же путём приехал учиться в Прагу, и этот харбинский, когда его отыскали, тоже.

С. Б.: А кто искал?

А. В.: Дед из Праги искал своих детей. Искал через газеты. В ГАРФ'е я нашла в газетах: кто знает о судьбе Дмитрия Сергеевича Маракуева, сообщите туда-то. Тогда искали друг друга в эмигрантских газетах до конца 30-х годов, да и в советских газетах в 20-е годы. Искали родных, ровесников, однополчан. Так что дядю отыскали, и он тоже приехал в Прагу. А другой брат с Лемноса, как мой отец. И он, когда ехал с Лемноса, не знал, что отец его в Праге. Ну вот. И дед, так как он занимался сельскохозяйственной кооперацией, стал директором того института, где учился мой отец, и был директором с начала 20-х до 1935-го. Так отец познакомился с матерью. Русская акция была рассчитана на 5 лет, но растянулась и дальше. Это была одна возрастная волна, и новых студентов не было. Но, во-первых, с самого начала кроме этих будущих студентов брали русских детей, сирот, инвалидов, и устраивали русские школы и детские сады. А затем у студентов родились дети.

С. Б.: И на детей этих первых стипендиатов распространялась акция?

А. В.: Да, получилось так, хотя потом был кризис, и чешское общество начало кричать, ведь прошли те пять лет, но русские гимназии и детские сады, в которых были дети этих молодых, действовали до 1945 года.

С. Б.: Даже под немцами?

А. В.: Даже под немцами оставались русская реальная гимназия и детские сады. Не было высших училищ, университетов, но и чешских не было, их немцы закрыли в 1939-м, оставались только немецкие. Но русская гимназия в Праге существовала. В 45-м году уже её смели Советы, а не чехи.

С. Б.: И на Вас это тоже распространялось, когда пришло Ваше время?

А. В.: Когда пришло моё время, гимназии уже не было. Я 1936 года рождения. Но моя сестра на 6 лет старше ходила в русскую гимназию на Панкраце. Самая известная и большая гимназия была в Моравской Тшебове, её стараниями Аделаиды Владимировны Жекулиной (бабушки Жекулиной) перевезли из Константинополя не только со всеми учениками, но и с поварами. История этой гимназии — это была моя тема в педагогическом институте Академии наук, где я раньше работала.

М. З.: Приход Советов дотронулся до Вашей семьи?

А. В.: Естественно, дотронулся. Потому что это был конец жизни моего деда. Ещё я забыла сказать, это важно. Он не только был директором института, он был председателем чехословацкой секции объединения казаков Дона, Кубани и Терека. Это была в основном материальная поддержка своих в разных странах. Председателем объединения был атаман Богаевский, он сидел в Париже. Дед содействовал переводу Донского исторического архива из Белграда в Прагу, этот архив стал частью русского заграничного архива и тоже попал после войны в Москву.

С. Б.: Так что для наших в 45-м это могло быть причиной или поводом его брать? Одно название каково: казаки Дона, Кубани и Терека.

А. В.: Да, но посчитайте, сколько лет было деду, если он родился в 1872-м.

С. Б.: Семьдесят три.

А. В.: Я член общества Быстрова, которое пытается добиться — нет, не реабилитации — зачем нам это, — а разъяснить судьбу. Потому что никто у вас не сказал — да, мы их арестовали,

вывезли, осудили, они там умерли, это никто не сказал. Мы в этом обществе смотрели на возраст арестованных в 45-м. Дед мой принадлежал к довольно узкому слою самых старых арестованных. Основная масса — лет от 45 до 55-ти. Ещё старше деда был князь Пётр Долгоруков, ему было 79. Он был председателем разных обществ, комитета по организации дней русской культуры, юбилея Пушкина в 1937-м, один из лидеров кадетской партии. Младший брат его Павел был наивный русский дворянин, в Париже, и оттуда в 20-е годы ушёл, перешёл советскую границу, ушёл в СССР и там погиб.

С. Б.: Это ведь «Подвиг» Набокова? Прототип? В подробностях не очень похоже: Павлу Долгорукову было уже 60, когда он в 1926-м ушёл в СССР и в 1927-м был расстрелян в Харькове. Но эта история прошумела тогда, и Набоков сразу после писал свой «Подвиг».

М. З.: И как это было, когда их брали?

А. В.: Они здесь сидели и говорили: это нас не касается, мы ни в чём не виноваты перед отечеством, это была первая теория. Вторая теория: мы слишком стары, и третья: у нас чешское гражданство, мы чешские граждане. А у кого не было чешского гражданства, были нансеновские паспорта, признанные во всей Европе, кроме Советского союза. И у деда был нансеновский паспорт.

М. З.: И как приходил СМЕРШ?

А. В.: У него были списки, и их нетрудно было составить: в Праге было сначала советское торгпредство, с 1936-го посольство, а эмиграция не скрывалась, веря в чехословацкую демократию, а о НКВД у них было очень наивное представление. Но есть и версия, что были кое-какие наводчики из своей среды. Мне было девять лет, и многое проходило мимо меня, это не было на моих глазах, у деда была своя квартира, он с нами не жил.

С. Б.: И его судьба?

А. В.: О ней мы не знали до 1992 года, хотя вначале были всякие письма, запросы, международный Красный крест вступался. Это было в 1945-1948-м, когда можно было ещё куда-то обращаться — в Министерство иностранных дел, в Красный крест, потом уже было нельзя, после февраля 48-го. А в 92-м общество Быстрова подало официальный запрос — через посольство в Москву — со списком арестованных, и всё-таки мы получили

кое-какие ответы. О деде — что его арестовали 20 мая 1945-го, осудили в июле.

С. Б.: Где судили?

А. В.: В пересылочной тюрьме, без указания места. Приговор — 8 лет (ему было 73) в исправительно-трудовом лагере. В августе он умер от воспаления легких, так что всё это заняло три месяца. И сообщили, что полностью реабилитирован в 1991-м — кому они сообщили это? Когда уже некому было сообщить, все умерли — жена и все детки, только вот внучке.

С. Б.: А про других что сообщили?

А. В.: О четверти или трети из списка ничего не ответили, в том числе о князе Долгорукове, самом старшем, о последнем российском после от Временного правительства, Рафальском. Советская сторона просила, чтобы наш запрос был конкретным: вы нам скажите, кого и когда мы арестовали, и мы поищем, а то у нас их столько... Понимаете, мы были должны им это о них сообщить.

М. З.: Сколько официально было признано расстрелянных?

А. В.: Кажется, только трое.

С. Б.: Но часто сообщали ложные сведения и о дате, и о причине смерти. Как была официальная дата — 1943 — в том числе как дата смерти Павла Флоренского, и только недавно признали, что он был расстрелян в 1937-м.

А. В.: Надо сказать, что немцы в этом отношении были аккуратнее — как правило, сообщали родным и посылали даже ложку пепла.

С. Б. Не знаю, что жутче.

А. В. Да, но там по крайней мере можно было узнать о судьбе.

С. Б.: Сколько было всего арестовано?

А. В.: Этого я не знаю. Мы подали приблизительно 300 имен, но это только часть, ведь прошло столько лет, у многих не было уже родственников, многие были холостяки, потом большинство в нашем списке были пражские, а русские жили не только в Праге. Сколько было всего, уже не узнать.

С. Б: И о Беме ничего не ответили?

А. В. О Беме тоже ничего не ответили. У нас на каждого был поименный лист, и требовали ответа: арестован кем, на основании чего, осуждён когда, там были и вопросы как бы наивные, о которых мы знали, что они наивные, но с точки зрения чешской

или европейской юриспруденции они были законные: какие были свидетели обвинения, свидетели обвиняемого. Знали, конечно, что ничего такого не было. Ответы были очень простые: у большинства измена родине — им засчитали в 1945-м 1920-й год, — а также членство в белогвардейских организациях — а, конечно, все студенты были членами каких-нибудь бесчисленных организаций — молодежных, сокольских, хоров каких-нибудь — это тоже считалось.

С. Б.: Анастасия Васильевна, а когда Вы занялись вашей эмиграцией?

А. В.: Когда была молода, то не занималась этим, многое проходило мимо ушей. Занялась с конца 60-х годов, когда начала семья умирать и поколение уходить, и я поняла, что случилось с дедом и со многими. Всё же у вас в России узко интересуются эмиграцией — только эмиграцией как таковой. Ничего не знают о чешской среде, а русские становились частью этой среды, об экономических условиях жизни, а эти условия определяли жизнь эмиграции. Здесь, например, готовились специалисты, которые работали потом в других странах — врачами в Южной Америке, во французских колониях в Африке. Чешские власти давали деньги на дорогу. Вот, например, дядя Юра — окончил здесь чешский техникум по специальности сыроварение и работал потом на юге Франции со здешним дипломом, который считался престижным.

О том же — об особом характере чешской эмиграции, об эмиграции и чешской среде — говорил Владимир Николаевич Быстров, основатель общества «Они были первыми». Мы встретились в Славянской библиотеке, и он подвёл меня к стендам с небольшой выставкой к столетию Константина Чхеидзе, автора шести романов, имевших здесь успех в переводе (он и в Чехословакии писал по-грузински, и читателей даже в переводе привлекало сочетание грузинского бытового колорита с особой национальной мистикой), и неопубликованных мемуаров, писателя, у нас в России не известного. На одном из стендов — фотографии и романы самого Чхеидзе, на другом — знаменитого евразийца Петра Савицкого (с ним Чхеидзе издавал евразийский журнал, а сам Савицкий до 1945-го был директором русской гимназии в Праге, до того как наши его увезли в лагерь вместе с прочими, а по возвращении в Чехословакию его уже здесь ещё

раз посадили; а его другу Чхеидзе при аресте в том же 45-м было предъявлено его евразийство как криминал), третий стенд посвящен Николаю Фёдорову, которым Чхеидзе увлекался и собрал целый фонд фёдоровских материалов и литературы о Фёдорове — это происходило в Праге задолго ещё до начала фёдоровского движения у нас здесь в Москве.

В. Б.: Чехословацкая межвоенная демократия была образцовой в Европе. Русская эмиграция платила чешскому обществу тем, что считала себя его частью и работала для него. Ведь кроме Кондакова и Кизеветтера или Аверченко это были инженеры, экономисты, строители, мой отец был юрист. Этот основной массив интегрировался в чешское общество, в здешнюю культурную среду, здесь не было русского землячества. Сугубо русская эмигрантская среда поедает себя — посмотрите, что было и есть до сих пор в Париже.

С. Б.: Владимир Николаевич, кем Вы считаете себя по принадлежности?

В. Б.: Я чех. У меня русский отец и чешская мать, но дело не только в этом. Я чех по судьбе, но вот занимаюсь русской судьбой. Это было второе поколение эмиграции после тех известных людей — наши отцы, люди, которые не ждали, не хотели ждать каких-то сказочных перемен на родине, они здесь получили образование, здесь делали карьеру. Мой отец из Петербурга, начал учиться там на юридическом факультете. Потом общий путь: Добровольческая армия — Турция — Прага. Здесь работал по специальности. Немцы его арестовывали в начале их войны с Советским союзом. Тогда, в 1941-м, гестапо забрало многих из эмиграции, большинство потом отпустило. Вообще при немцах русские здесь были в сложном положении. Немцы видели в них противников Сталина и рассчитывали на них, но эмиграция была настроена антинемецки. Предлагали брать немецкое гражданство, но мало кто брал. Никто не сотрудничал с немцами — работали при них по своей специальности, да, но не сотрудничали. И даже ваши при арестах в 45-м таких обвинений не предъявляли. Предъявляли всё то же — 1920 год, а что делали во время войны, не очень их интересовало. 1945-й: мы будем издавать Белую книгу. Вопрос, о котором мы спорим: как чешское правительство могло тогда допустить этот массовый арест русской эмиграции?

С. Б.: А могло оно не допустить? И было ли чешское правительство в тот момент? Наверное, наши были реальной властью в те месяцы.

В. Б.: Да, но всё-таки приехало правительство из Кошице, был президент Бенеш. Нарушался чешский суверенитет, шёл захват чешских граждан. Наверное, чешские власти не могли помешать, но они могли кричать. Они не кричали, боялись дразнить советских. У нас споры об этом, говорят, что просто наши не могли ничего. Сейчас Палата депутатов в 1995 г. извинилась перед русскими в Праге за бездействие тогдашней власти. Отца взяли тогда же в мае, мать искала, чешские жёны ходили к Коневу, были запросы, узнать ничего не могли, а в августе мы получили письмо, брошенное отцом из поезда. Отец был в Тайшете в лагере, вернулся в 55-м году вместе с Чхеидзе. На границе в Кошице ваши передавали их нашим по списку.

В те же дни в родной город заехал на обратном пути из России в свой Вермонт Сергей Давыдов и за пивом, по-пражски, поведал мне свою историю. Завязкой этой истории тоже была ещё не своя история, потому что Давыдов родился в Праге в июле 1945-го, а завязкой был всё тот же май, когда наши части вошли в Прагу без боя, т.к. она уже была в дни пражского восстания 5 мая освобождена власовскими частями. Вместе с нашей армией вошёл СМЕРШ, и уже 11 мая начались аресты в эмиграции. Деда Сергея, замечательного Альфреда Бема, взяли 16-го. Рассказывает Сергей Давыдов:

С. Д.: Брали по спискам, которые у них уже были. Вероятно, были наводчики: в машине, которая пришла за дедом, сидел молодой человек из НТС, он потом стал видным человеком в здешних художественных кругах. Сидел с ними в ГАЗике, это со слов вернувшихся. Мать моя, Татьяна Рейзер (Бем) рассказала, как это было, в опубликованных воспоминаниях. Она была в это время у деда в известном «профессорском» доме в квартале Бубенеч, а у неё самой к этому дню уже забрали мужа, моего отца, а я ещё не родился. Позвонили в дверь и попросили выйти на минуту на улицу что-то перевести. «Папа ушел в белом полотняном костюме, даже без шляпы, только со своим помощником, тростью, без которой не умел ходить. Я следила с балкона за его маленькой, искривлённой детским параличом фигуркой, как она

скрылась за углом». Это из маминых воспоминаний. Больше не только его никто не видел, но и достоверно никто ничего никогда не узнал, нет свидетелей. У Бема было чешское гражданство уже давно, у отца был нансеновский паспорт. Об аресте отца мать тоже рассказывает: пришли, искали другого, взяли вместо него отца. Это было 12 мая. Мама пошла с ним, её допросили тоже, беременную в 7 месяцев, и отпустили. Отца увезли в Венгрию и там судили. Он был инженер-строитель, строил дороги, мосты. Что продолжал работать при немцах, это ему предъявили как обвинение, — строил дороги, по которым немцы потом пошли на восток. Но в венгерском суде участвовали и союзники ещё, и отца оправдали, и он вернулся, по рассказу матери, в день моего рождения в июле, видел меня, и мы жили вместе три месяца. А в октябре родители шли по нашей Платнешской улице и, как всегда, говорили по-русски. Проходили мимо двое советских военных, услышали, что по-русски, остановили и отца увели — теперь уже совсем, уже без суда, без союзников, след простыл. Мать искала через Красный крест, ходила в то здание, куда их вместе ещё при первом аресте водили, ей сказали, что никакой комендатуры здесь не было, вам приснилось. Собиралась оставить меня с бабушкой и ехать за ним как жена декабриста, какой-то добрый майор посоветовал ей оставить это. Вскоре нас выселили из Праги в Словакию (это наша Сибирь), в город Жилина. Там мать работала в больнице и встретилась со вторым мужем, за которого вышла позже, ничего не зная об отце. Отчим был тоже врач, прошёл через немецкий концлагерь, в 1957-м он внезапно умер, и в этом же году летом к нам в Жилину приехали Хрущёв с Булганиным, они после XX съезда объезжали соцстраны. Для встречи их понадобились пионер и пионерка — говорить речь, вручать цветы. Не могли найти пионера, который бы мог хорошо сказать по-русски. А меня в пионеры не принимали как сына арестованного. А тут нужно — и сразу приняли и послали приветствовать Хрущёва. Я сказал речь, а Хрущёв мне: — Как ты хорошо говоришь по-русски, ты кто? — Я русский. — Кто твой отец? И я ему тут ответил: — А отца вы арестовали в 45-м году, и я его никогда не видел. Хрущёв опешил и сразу: — Не я его арестовал. Подозвал секретаря, велел записать фамилию и обещал, что если отец найдётся, ты его увидишь — так он сказал. И представьте, он обещание выполнил. (Тут Милуша Бубенико-

ва, она занимается Бемом и участвовала в недавнем издании его книги «Письма о литературе», отыскала в Братиславе подшивку местной словацкой газеты за то время — это было 9 июля 1957-го — и прислала мне ксерокопию фотографии из газеты, и там на фотографии Хрущёв в шляпе разговаривает со мной и мой затылок. Я не знал о такой газете и фотографии и снова поверил, что это было на самом деле — а то уже как сон всё это). Потом провожали гостей на поезд, повязали им красные галстуки, а я от избытка чувств вдруг взял и подарил Хрущёву самое дорогое, что у меня было при себе — шведские модные солнечные пластиковые очки — знаете, которые можно гнуть, растягивать. Подал ему в окно вагона, и он взял. И уехал. Я вернулся домой и рассказал всё матери, она, конечно, на митинг не ходила. Она, ни слова не говоря, взяла меня за руку и повела на чердак — собирать зимние вещи, готовиться в Сибирь. Потом несколько чемоданов зловеще стояли в коридоре. Через неделю я зашёл к соседнему мальчику, на столе лежит журнал, и на развороте крупным планом — фотография, Хрущёв с Булганиным и Вильгельмом Пиком уже в Берлине, на Александерплатц. И я смотрю — Хрущёв в моих очках! Я схватил велосипед и к маме на работу, в больницу. Она была в прозекторской, на столе лежит голый труп. Я: — Мама, мама, всё будет в порядке, чемоданы можно убрать. И действительно, пришла машина из посольства и увезли меня в Прагу, дали мне паспорт, не было фотографии, содрали и переклеили с пионербилета, я ещё обратил внимание, как много там у них в советском посольстве пустых чешских паспортов зелёных, которые они заполняли как хотели. Посадили на ТУ-104 — только что он появился тогда — и в Москву на фестиваль молодёжи и студентов. Там ко мне приставили комсомолку, она меня опекала, водила на ВДНХ и т. д. Потом — в Артек, в международный лагерь. И там я пошёл на почту и послал открытку: Москва, Кремль, Никите Сергеевичу Хрущёву: Спасибо, Никита Сергеевич, а где папа? Через несколько дней я заметил, как ко мне изменилось отношение в лагере. Там была строгая дисциплина, а тут мне стало многое можно, и русские пионеры ко мне потянулись — со мной можно было безнаказанно играть в пинг-понг во время тихого часа и т.д. И тогда в Артек привезли отца. Он отбыл свой срок и жил на поселении в Красноярском крае с новой семьей, его жена была с Украины, работала в окку-

пации билетёршей в кинотеатре и продавала, значит, немцам билеты в кино, попала тоже в лагерь, там они познакомились, у них уже были две девочки-близнецы. Тогда приехал один, а потом им разрешили переехать на родину жены, в Мелитополь.

С. Б.: И как вы встретились с отцом?

С. Д.: Знаете, всё же было как бы разочарование, это был не рыцарь на белом коне. Приехал сломленный человек, который всего боялся, а главное — не хотел вспоминать, маму не хотел видеть, прежняя жизнь была нереальной, и он её отрезал. Когда позднее приезжал в Чехословакию на похороны родителей, с матерью и с друзьями видеться не захотел. Бабушка, мать его, Давыдова-Звегинцева, приезжала потом к нему в Мелитополь, привезла его любимую флейту — он к ней не притронулся. Бабушка привезла и портреты свой и деда, его отца, он при ней повесил, а когда она уехала, снял — не хотел, чтобы дочери знали, кто он и откуда. И мне запретил говорить про лагерь — чтобы девочки не знали. (А мы ведь по отцу потомственные дворяне, связанные с Давыдовыми начала XIX века, и бабушка Звегинцева всегда была не совсем довольна браком отца — я говорю о первом браке, в Праге, откуда я: считала, что сын её женился на дочери разночинца Бема, да ещё в прошлом эсера, т.е. революционера). Надо сказать, что я ещё раз потом писал Хрущёву, когда после 8-го класса не принимали в старшую школу, в гимназию. (Тут, когда Сергей стал рассказывать этот эпизод, младший брат его Андрей, подошедший к разговору, включился и стал его поправлять, потому что он маленьким присутствовал при эпизоде, и дополнять то, что брат забыл). Пошёл на почту и подал письмо с тем же адресом: Москва, Кремль, Н. С. Хрущёву. Почтовая девушка прочитала, посмотрела на меня и вышла. Её долго не было, приоткрылась дверь и оттуда начальник почты выглянул, посмотрел тоже. Потом письмо приняли, но мать вызвали в местную полицию: — Почему ваш сын позволяет себе писать Никите Сергеевичу? А мать: — А мой сын личный друг Хрущёва. Тут меня уже стали бояться, в гимназию приняли и направили в Прагу, в школу высшей торговли, это вроде вашего МГИМО, потом уже Хрущёва не стало, а я перешёл на философский факультет Карлова университета и учился там в 1964—1968, это были уже хорошие, довольно свободные годы, уже готовилась Пражская весна. А потом пришла она, мать уже летом 68-го

была уверена, что вторжение будет и перебралась с детьми в Югославию, а потом в Германию. А я не верил, а потом было 21 августа на моих глазах, я был дома в Жилине. А когда в сентябре поехал в Прагу, то ко мне пришли двое в штатском, вежливо: — Вы нам нужны, хорошо говорите и по-русски, и почешски, поработайте у нас на радиостанции Влтава, она обслуживала вторжение. Я понял, что надо бежать, и попросил подумать. — Хорошо, мы вернёмся. На следующий день — двое уже в форме и говорили другим тоном: — От вашего решения зависит: ваши сёстры в Мелитополе поступают в институт, и от вас зависит их судьба. Сёстры в Мелитополе! Я ещё раз: — Можно ещё подумать? В тот же день — в Жилину, взять кое-что, потом в Братиславу и ночью перешёл Мораву вброд, хотя чешские пограничники на западной границе, как правило, тех, кто уходил, пропускали. Но я ушёл через реку. Потом учился в Германии, потом попал в Америку и там осел. Вот моя Одиссея.

Что в результате этого было с сёстрами в Мелитополе, поступили ли в институт — я забыл Сергея спросить.

Через несколько дней Анастасия Васильевна Копшивова привела нас с Милуше Задражиловой и Сергеем Давыдовым на Ольшанское русское кладбище, где лежит эмиграция. Первые могилы: П. И. Новгородцев — основал русский юридический факультет при университете в Праге. А. Т. Аверченко, А. А. Кизеветтер — памятник на его могиле работы А. С. Головина — мужа поэта Аллы Штейгер-Головиной, из бемовского «Скита поэтов». *А. В.* говорит, что есть и бюст Бема работы Головина, он в частных руках, и его никто не видел. П. Н. Савицкий, бывший директором русской гимназии в Праге, его увезли тоже в 45-м, 10 лет отсидел в СССР, вернулся и затем посидел ещё раз уже здесь за стихи, изданные в Париже. Михаил Васнецов, отец Михаил, сын художника Виктора Васнецова, был математиком, стал священником. *С. Д.*: — Он меня крестил в 1945-м в подвале профессорского дома на Бучковой улице, там была русская церковь, и сейчас она там. А сын его Виктор это были друзья с отцом, и тоже его увезли в 45-м. Он потом обосновался в Киеве. *А. В.*: — Да, они по спискам работали (СМЕРШ), успели за 6 недель почти всю русскую Прагу выловить. А вот это был сотрудник русского заграничного архива, и обратите внимание — дата более позд-

няя: Николай Петрович Цветков, и на памятнике написано: проживал в Праге до 14.6.1946. Когда передавали архив в Москву, он его готовил к передаче, его приглашали в советское посольство, очень благодарили, хотели премировать деньгами, он отказался, а вскоре потом забрали. Было также много галлиполийских, лемносских крестов, остался только один, в 1945-м их свинчивали. Есть фотография: о. Сергий Булгаков держит речь над галлиполийской могилой, а русская церковь, которую вы видите, ещё готова только на половину. Вот ряд (обращаясь к Давыдову), если бы ваш дед остался в живых, он был бы здесь, это был почётный ряд.

Почти в эту минуту к нашей группе подошёл пожилой человек, Владимир Алексеевич Гавринёв из их общества, и первое, что он сообщил, всех взволновало очень: он нашёл в заметках священника, обнаруженных им в архивах Митрополичьего совета, запись о том, что А. Л. Бем похоронен здесь в мае 1945 г. на участке 19 в районе могилы 405. Стали искать, но номера могил очень стёрлись, и точно трудно было определить, но с того места примерно Сергей Давыдов взял горсть земли. Если это так — а в это сразу поверили — то, значит, его не увозили в лагерь в СССР, и он умер в Праге тогда же. Три существующих версии: выбросился из окна одной из пражских вилл, занятых СМЕРШ'ем, был расстрелян в тюрьме на Панкраце, был увезён в лагерь. Сергей рассказывает, что видел бумагу, подписанную якобы им уже в августе 45-го, но скорее всего это не его почерк. В следующие дни были высказаны сомнения и в новой версии о записи священника: она должна быть опубликована и исследована, если он был похоронен здесь, то как могли не сообщить семье, хотя бы тайно? *А. В.*: О Валленберге слышали? Вот и тут в этом роде.

В последнее утро перед отлетом — моим в Москву, Сергея в Америку — мы с ним встретились у профессорского дома на Бубенче, Рузвельтова ул. (тогда была Бучкова), 27—29. Большой и длинный пятиэтажный дом, занимающий почти целый квартал, на нём две доски, по-русски и по-чешски, поставленные обществом Быстрова: «Настоящие дома построены в 1924—1925 гг. чешско-русским профессорским строительным и квартирным товариществом в Праге. Сие основали эмигранты из России, которых после наступления коммунистического террора новой ро-

диной стала демократическая Чехословакия. В 1945 г. большинство жителей этих домов было захвачено НКВД в советские концлагеря. Семьи их в пятидесятые годы были насильственно выселены. Сохранилась только Православная церковь.

Комитет "Они были первыми", 1995.

Воздвигнуто с субсидией Министерства культуры Чешской республики"».

Никто из потомков прежних жильцов в профессорском доме уже не живёт, но в подвальном помещении в самом деле служит русская церковь, та самая, где Сергея крестил в 1945-м отец Михаил Васнецов, и мы с Сергеем были в это утро на литургии. Небольшое сакральное пространство в подвале теперь обычного пражского дома, было на службе человек 10, видимо, свои, постоянные прихожане. Вышли со службы, простились, Сергей подарил мне ксероксы — оттиски воспоминаний матери (Татьяна Рейзер (Бем). Украденное счастие — в двух выпусках: Russian and ukrainian emigration in Czechoslovakia 1918-1945, sb. 2, 3, Praha, 1995) и фото из той самой газеты 1957 г., где он снят затылком перед Хрущёвым, — и разъехались в разные стороны света. Православной церковью в подвале бывшего русского профессорского дома и завершился мой пражский десятидневный сюжет июня 1998 года.

В газете под фотографией — текст по-словацки: «Всю жизнь я буду помнить этот миг — сказал счастливый пионер». И верно: помнит.

Москва, июль 1998[2]

[2] Опубликовано: «Неприкосновенный запас», № 2 (4), 1999

Русской музы близнецы[1]

Дельвиг, Пушкин, Баратынской,
Русской музы близнецы...

Так писал уже старый Вяземский, творя поэтические «Поминки» (название стихотворения). Дельвиг первый как старший Пушкина на год, а Пушкин на тот же год Боратынского старше. Но они и умерли в том же порядке, и Вяземский называет их друг за другом в порядке своих «поминок». Так или иначе, этот порядок имён у Вяземского даёт программу двухсотлетних годовщин в наши дни. Дельвига вспомнили тихо, Пушкин гремел и занял весь прошлый год, теперь двухсотлетие Боратынского является в тени отзвучавшего только что пушкинского. Боратынский является более скромно, но, во-первых, слово это так идёт Боратынскому, это была его осознанная позиция в поэтической истории:

Отныне с рубежа на поприще гляжу —
И скромно кланяюсь прохожим.

Музу его Иван Киреевский назвал скромной красавицей. Нужно проникнуть в этимологическую глубину этого эпитета, чтобы почувствовать точность его в отношении к Боратынскому. «Скромный» связано с «кромом», огороженным внутренним местом (с ним связан и «кремль»), «укромом»: заключённый в рамки, сдержанный, ограниченный в этом смысле, но и собранный, сосредоточенный, крепкий в себе. О «скромности» в этом богатом смысле поэзии Боратынского сказал опять Киреевский — он сказал о «поэзии, сомкнутой в собственном бытии».

[1] К 200-летию Боратынского. М.: ИМЛИ РАН, 2002; из предисловия.

И затем: да, это двухсотлетие в тени того, что только что отгремело, но вот, например, Иосиф Бродский сказал, что «Запустение» Боратынского — лучшее русское стихотворение. В присутствии Пушкина лучшее. Помню, прочитавши это у Бродского, я был ему благодарен и при единственной встрече с ним сразу это ему сказал.

Пушкин и Боратынский, а лучше так — Боратынский и Пушкин, потому что первое имя представляет в этой паре проблему бóльшую: конечно, пишут об этом, тем не менее тема эта ещё не проявлена филологически, не сформулирована так, как в своё время была Тыняновым сформулирована тема — Пушкин и Тютчев. Не в том было дело, как Тынянов её решал, а как её ставил — остро-проблемно. Тынянов затеял филологическую интригу, не отпускающую нас до сих пор. Такой интриги о Боратынском и Пушкине нет ещё, и она должна быть завязана. Пушкин, как все знают, наговорил о Боратынском много хорошего. Но с поворотного 1830 года Пушкин о нём замолчал. Как раз тогда, когда Боратынский начал перерастать себя, каким его Пушкин хвалил — как «нашего первого элегического поэта». Начал перерастать в «элегического поэта современного человечества» (Н. А. Мельгунов). И, пожалуй, не в том вопрос, что Пушкин о Боратынском сказал, а почему он в тридцатые годы о нём замолчал. Отчего такое разминовение близнецов одной музы в наступившее глубочайшее для обоих время, тайна провала их поэтического союза как раз на пороге величия Боратынского.

Наконец, помянутый Тютчев. Не за горами и двухсотлетие тютчевское. И оно не останется просто само по себе, без переклички с двумя прошедшими перед ним. Попросив прощения у Вяземского (и особенно у Дельвига), прочитаем так:

Пушкин, Баратынский, Тютчев,
Русской музы близнецы...

Пора связать три эти имени вместе и рассмотреть это тройственное созвездие на пятачке в четыре года русской поэтической истории. Тоже нетронутая задача для понимания — как троицы в целом, так и каждой из трёх ее образующих пар.

2000

Юз Алешковский
КАК СОБСТВЕННЫЙ ТЕКСТ[1]

В Юзе есть гениальность такая, какая не умещается в тексты. И во всё его собрание сочинений трёхтомное, которое я воспринял как его последнюю шутку. Надо ведь: Юз — и собрание сочинений.

Мне жаль, что нынешний Юз-прозаик, даже — представьте себе, романист — ро́манист, поставим так ударение, — как-то заслонил его раннюю лирику, его старые песни. В тех первых песнях — я их всё-таки больше люблю, может быть, потому, что иные из них рождались у меня на глазах, — что он делал в тех песнях? Он в них послал весь этот наш советский порядок на то самое. Но сделал это не как хулиган, а как поэт, у которого песни стали фольклором и потеряли автора. В позапрошлом веке было такое — «Среди долины ровныя...», «Не слышно шуму городского...», «Степь да степь кругом...». Тогда — «Степь да степь...», в наше время — «Товарищ Сталин, вы большой учёный». Новое время — новые песни. Пошли приписывать Высоцкому или Галичу, а то кому-то ещё, но ведь это до Высоцкого и Галича, в 50-е ещё годы. Он в этом вдруг тогда зазвучавшем звуке неслыханно свободного творчества — дописьменного, как назвал его Битов, — был тогда первый (или один из самых первых).

«Интеллигенция поет блатные песни». Блатные? Не без того — но моя любимая даже не знаменитый «Окурочек», а «Личное свидание», а это народная лирика. *Обоев синий цвет изрядно выцинял, в двери железной кругленький глазок, в углу портрет товарища Калинина, молчит, как в нашей хате образок... Дежурные в глазок*

---

[1] Выступление на вручении Алешковскому международной литературной премии 26 мая 2001 г.

бросают шуточки, кричат ЗК тоскливо за окном: — Отдай, Степан, супругу на минуточку, на всех её пожиже разведём. Лироэпос народной жизни. *Садись, жена, в зелёненький вагон...*

В те 60-е бывало так, что за одним столом исполняли свои песни Юз Алешковский (не под гитару, а под такт, отбиваемый по столу ладонями) и Николай Рубцов. И после «Товарища Сталина» и «Советской пасхальной» звучали рубцовские — *Стукнул по карману — не звенит. Стукнул по другому — не слыхать. В коммунизм, заоблачный зенит, улетают мысли отдыхать...* — и «*Потонула во мгле отдалённая пристань...*» (*Я в ту ночь позабыл все хорошие вести, все призывы и звоны из кремлёвских ворот, я в ту ночь полюбил все тюремные песни, все запретные мысли, весь гонимый народ...*) — впрочем, это дописьменное нельзя прописывать текстом вне музыкального звука (*из кремлёвских ворот* — а еще и кино в то же время — «Летят журавли» — операторским гением Урусевского покосившийся Кремль на экранном кадре). Аудиторию же составляли Владимир Соколов, Вадим Кожинов, Лена Ермилова, Ирина Бочарова, Ирина Никифорова, Андрей Битов, Герман Плисецкий, Анатолий Передреев, Станислав Куняев, Владимир Королёв, Георгий Гачев, Серго Ломинадзе... Попробуем представить уже лет 15 спустя эту компанию за одним столом...

Было чувство — иллюзорное, потому что такое чувство всегда иллюзия, что подтверждает близкое будущее, но и реальное тоже, потому что всё же происходил поворот исторического руля, и скрип его был нам слышен — было чувство, что выходим из исторического кошмара, который только что был осознан; очередные сумерки свободы брезжили, и что-то происходило в нравственном мире; нравственность оживала, и парадоксально-стихийным образом в немалой мере она росла оттуда, из тех пластов и жизни, и языка, в каких зачинались эти новые звуки и эти песни.

Говорят: он ввёл, узаконил «ненормативную лексику». Но лицемерный эвфемизм не хуже ли этой лексики? Бахтин называл это: непубликуемые сферы речи. Согласимся, признаем — скверна. А вот Бахтин тот же самый, с которым, кстати, был знаком Алешковский, исследовал причины *неистребимой живучести* этого скверного языка. Неистребимой живучести — это неслабо сказано; значит, есть функция жизни, которую вынужден этот скверный язык выполнять. Да, скверна — но только этому языку

нет замены, когда нужно кое-что *оценить*. А то, как Андрей Битов сказал как раз по случаю Алешковского — разоблачили и осудили, но ведь не прокляли.

«Николай Николаевич» был написан — но вначале был наговорен, как рóман, устно рождён и записан — на новом повороте руля от скончавшихся шестидесятых к пасмурному застою — и не случайно, конечно, хронологически и исторически совпал синхронно с «Москвой — Петушками». Помню, как Юз, восхищаясь, завидовал: — Ну, почему не я придумал этих ангелов, обманувших Веничку с хересом?

В «Николае Николаевиче» Алешковский нашёл свой сюжет и свой приём — он спустил большую политику в материально-телесный низ, каковую формулу ведь недаром как раз тогда же дал нам всё тот же Бахтин. Особое поле, своя территория Алешковского в литературе — спустить большую политику в самый низ. Лысенковско-сталинская борьба с генетикой — наукой о жизни — дала сюжет о столкновении жизни в самых её коренных проявлениях, низменных и глубоких одновременно, с тщедушной, призрачной политикой.

А вообще «Николай Николаевич» это роман о любви.

Вот телесная жизнь — стихия вечная. Это то, что в истории не изменяется. Всё изменяется, а телесная жизнь всё та же. И она даёт поэтому комическую, смешную точку зрения на идеи и на историю, и особенно на политику. На всю преходящую относительность их. Несостоятельность перед вечной стихией телесной жизни. Перед человеческим телом, анализирует другой философ литературы и друг Бахтина, Лев Пумпянский, природу комического у Гоголя, «которое — тело — есть последняя и неразложимая внеисторическая реальность»[2]. Оттого телесные нелепости и провалы, падения, подзатыльники и оплеухи так грубо и мощно работают на снижение всяких высоких вещей, подлежащих снижению.

А вообще — роман о любви. О пробуждении женщины — вечной спящей царевны — ударом известным местом по её хрустальному гробику, чтобы он на мелкие кусочки разбился и осколочек в сердце застрял. Грубая и нежная поэтика миниромана «Николай Николаевич».

---

[2] *Л. В. Пумпянский.* Классическая традиция. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 261.

Телесная жизнь развенчивает историю и политику у Петрония и Рабле. И у Гоголя. Вот и у Алешковского, в котором жив Рабле. Со своим словарём он чистый писатель и даже сентиментальный писатель, моралист, как кто-то о нём сказал. С котёнком за пазухой, которого надо отогреть ценою собственного тепла, как в его рождественской сказке «Перстень в футляре».

Сам Юз Алешковской своей интересной персоной это самый живой и лучший собственный текст.

2001

Трагедия русской души[1]

Памяти
Ирины Васильевны
Созоновой

Герой этой книги Егор Созонов совершил в своей короткой жизни два роковых, непоправимых, смертельных поступка. 15 июля 1904 г. он по решению боевой организации партии социалистов-революционеров, которое стало его собственным непреодолимым решением внутренним, убил на улицах Петербурга государственного министра внутренних дел В. К. Плеве. 28 ноября 1910 г. в каторжной тюрьме в Горном Зерентуе в Забайкалье, за два месяца до выхода с каторги на поселение, он покончил с собой, следуя долгу чести заключённого, давшего слово таким единственным ему доступным способом протестовать против телесных наказаний, введённых тюремным начальством; и этим личным актом он хотел предотвратить коллективное самоубийство, к которому готовились заключённые. Он начал свой путь с того, что назначил в жертву другого человека, в котором видел олицетворение российского зла («изъял Плеве из обращения», как сам формулировал в своей «исповеди» перед судом), кончил тем, что принёс в жертву себя.

Между этими двумя пределами судьбы Егора Созонова заключено содержание книги. Её составляют письма Созонова с каторги родным и любимой женщине, «невесте», Марии Прокофьевой. Письма эти были опубликованы в 20-е годы, но составители этой книги их собрали, отобрали, расположили, откоm-

---

[1] Предисловие к книге: «Это я виноват...» Эволюция и исповедь террориста. Письма Егора Созонова с комментариями. Издание подготовили И. В. Созонова и А. Ф. Савин. М.: Языки славянской культуры, 2001.

ментировали, осмыслили по-новому. История русского терроризма и тайна этого явления нашей и мировой истории заново встают как вопрос перед нами сейчас, когда уже подведён итог XX веку. Политический террор был всегда, но убийства Цезаря, Генриха IV, Авраама Линкольна остались в истории её сильными эпизодическими событиями, однако то, что было начато действиями Народной воли в России при Александре II, открыло совсем иную эпоху истории. Только что впервые опубликован достаточно давний уже текст нашего историка Александра Зимина, где он писал о «детях 1 марта» (это было написано в 1974 г., и примеры относятся к тому времени, а сегодня кажутся уже такими устаревшими): «Вот они, предтечи похитителей самолетов, Баадеров-Майнхофов, захватчиков заложников и ирландских террористов. Поистине Россия прокладывала путь в Неизвестное» (Ex libris НГ, 05.04.2001).

В начале нового века продолжал прокладывать этот путь террор эсеровский, савинковско-азефовский. И вот в наполняющих эту книгу письмах перед нами открытая душа одного из громких его активистов — убийцы Плеве. И какую душу мы слышим? Самую чистую, нежную, мягкую, даже кроткую, преданную. «Я же ни до, ни после, никогда не слыхал, чтобы он осуждал кого-либо». Это товарищ по партии, Борис Савинков, сам совсем другого душевного склада деятель, так вспоминал Созонова. «Что-то было в нём, что говорило и внушало (да и всю жизнь потом), что он не хочет быть судьёй людей, что он не захочет взять на себя осуждения и ни за что не осудит». А это Алёша Карамазов у Достоевского. Егор Созонов в письмах просит прислать ему «Братьев Карамазовых» в тюрьму, не зная, конечно, что думал сделать со своим Алёшей автор в следующем романе, о чём рассказал в своём дневнике А. С. Суворин: «Он хотел его провести через монастырь и сделать революционером. Он совершил бы преступление политическое. Его бы казнили. Он искал бы правду, и в этих поисках естественно стал бы революционером»[2].

Таков ли был бы путь Алёши в следующем романе, который автор рассматривал как главный роман, а сами «Братья» — как лишь предварительный, — как знать? Можно и сомневаться в

---

[2] Дневник Алексея Сергеевича Суворина. М.: Изд-во Независимая газета, 1999. С. 454.

этом, и даже почти невозможно не сомневаться в этом — настолько трудно представить такой путь Алёши, — но ведь, значит, Достоевский мог его таким представить, рассказывая Суворину, который мемуарист был точный (любопытно, что запись своего старого воспоминания он сделал в 1903 г., когда уже выходил на свою дорогу Егор Созонов)[3].

Как получалось у нас, что такие души, как Алёша Карамазов и Егор Созонов *естественно* шли в революционеры? Как получался тот адский сплав такой душевной «естественности» с противоестественностью пути, исказившего и сломавшего жизнь такого человека, каков герой этой книги? Вот в одном из писем он

---

[3] Достоевсковедение наших дней не хочет верить рассказу Суворина, вплоть до таких заключений, что Суворин это придумал и приписал Достоевскому — «вообразил, не беря в расчёт даже содержание "Братьев Карамазовых"» (см.: Достоевский. Дополнения к комментарию. М.: Наука, 2005. С. 628). Но Достоевский говорил Суворину лишь о плане будущего романа, а в творческих планах Достоевского, как мы их знаем, всегда роятся и испытываются различные до противоположности пути и варианты. Существенно то, что такой вариант и путь мог предстать воображению Достоевского, он мог такого Алёшу увидеть. Был же Алёша на миг спровоцирован братом Иваном и вырвалось же у него в критическую минуту такое слово, как «Расстрелять!» («Я сказал нелепость, но...»). И говорил же сам о себе Достоевский, что не Нечаевым, но нечаевцем мог бы стать «во дни моей юности» (*Достоевский*. Т. 21. С. 129).

«Мы знаем лица революционеров — как лица архангелов, опалённые печалью». Вот так мог увидеть эти лица глубокий историк. Георгий Федотов сказал это, описывая (в 1926 г.) борьбу Империи с Революцией, составившую трагическое содержание петербургского периода нашей истории и глядя при этом на петербургского Медного Всадника. Федотов описывал эту борьбу как «борьбу отца с сыном» и так видел «лица» сторон в борьбе — надо восстановить весь контекст приведённых только что слов: «Мы знаем земное лицо Петра — искажённое, дьявольское лицо, хранящее следы божественного замысла, легко восстанавливаемого искусством. Мы знаем лица революционеров — как лица архангелов, опалённые печалью. В жестокой схватке отца и сына стираются человеческие черты ⟨...⟩ Когда начиналась битва, трудно было решить: где демон, где ангел? Когда она кончилась, на земле корчились два звериных трупа» (*Г. П. Федотов*. Судьба и грехи России. Т. 1. СПб.; София, 1991. С. 52).

Преступление Егора Созонова принадлежало к решительным событиям описанной борьбы, имевшим место в центре борьбы, в Петербурге, и сказанное Федотовым о «лицах» революционеров-преступников относится к лицу человека, автора писем, составляющих настоящую книгу.

с презрением говорит об обычных путях, по которым идут товарищи, отходящие от «борьбы»: «ушёл в науку, женился». Егор не ушёл в науку и не женился и в результате проиграл свою богатую яркими возможностями жизнь, и в результате также вместе с собственной поломал судьбу любимой девушке, с которой вёл такую глубокую переписку.

Круг действия, в который в юности он был вовлечён, — это мир Достоевского. И в этом мире рядом с ним — «Авелем», как его звали родные и товарищи, и с братом ему по душе — «поэтом» Иваном Каляевым, — Ставрогин-Савинков, человек, не знавший страха, как не знал его и Ставрогин. Однако и самого Егора страшит перед концом воспоминание о Ставрогине как «предзнаменование». Имя Ставрогина означает крест, и брат Егора Зот, предвидя неизбежное, молит в последние дни: «Да минет чаша сия...» Не минула, не могла. Но Егор умирает не как Ставрогин, нет, — с двумя иконками на груди, благословением матери — он умирает как «кроткая» (как не вспомнить опять Достоевского — «кроткое» самоубийство другой его героини с прижатой к груди иконой).

Письма этой книги — это письма родителям, брату, его жене, своей невесте. Вторая тема, второй герой книги — семья Егора Созонова, из которой он ушёл сначала в «дело», потом на каторгу. Но на каторге в письмах этих он в семью вернулся. «Самые лучшие в мире родители...» Ничего нет более чуждого самой мысли о политическом насилии, чем склад и тон этой патриархальной религиозной семьи староверов и весь её трудовой, крепкий, вечнонравственный до корней уклад. Но не только преступник-сын не ушёл душой из семьи — семья ни на миг не заколебалась принять его как вдвойне возлюбленного во грехе. Матери он пишет с последней нежностью, с отцом — труднее, перед отцом он — блудный сын, не ставший ему помощником в его нужном, полезном не только семье, но и людям, обществу и стране лесном деле; и отец обращает к нему суровое слово: «Терпи!»

С многочисленных фотографий на страницах книги на нас глядят лица — в них нам, сегодняшним людям, стоит всмотреться: сейчас вокруг нас такие лица вряд ли нам встретятся. Эти лица ушли вместе с тем укладом — хозяйственным, семейным, нравственным, — который в них запечатлён. Но присутствую-

щие с нами авторы-составители книги ещё видели эти лица живьём. Читателю следует отнестись со вниманием к предуведомлению перед первой страницей книги: «Перед прочтением текста рекомендуется ознакомиться с послесловием». В послесловии авторы-составители говорят о себе. Они — прямые потомки героев книги. Ирина Васильевна Созонова — внучатая племянница Егора Созонова, и в детстве она ещё успела узнать его мать; Алексей Савин знал Любовь Александровну, которой Егор писал из каторги задушевные письма. Перед нами не исследование отдалённого историка, а живое кровное наследование исторической истины и трагедии лучших русских людей, трагедии чистой русской души, какой представляется нам сегодня жизнь и смерть Егора Созонова.

2001

Узкий путь
(С. И. Фудель. Собрание сочинений в 3 т. Т. 1. М.: Русский путь, 2001)[1]

Чтение этой книги вызывает благодарность к ходу истории. Противоречив и смутен этот ход, но вот свидетельство безусловное — первый том сочинений Сергея Иосифовича Фуделя. Автор — просто за то, что был человек церковный, не быв никогда при этом активным деятелем, — почти всю взрослую жизнь, с двадцати двух лет в том страшном для Церкви 1922 г., провёл в тюрьмах, лагерях и ссылках и так и не вернулся на родной Арбат, где на углу Никольского пер., ныне Плотникова («там, где теперь “Диетический магазин”» — даёт он опознавательный знак нам, нынешним москвичам, в своих записках), в церкви Николы Явленного был приход его отца, светлого московского священника Иосифа Фуделя; сын же так и остался за пределом стокилометровой зоны до конца своих дней в 1977 г. Не только при жизни, но и до скончания всей прежней эпохи ни строчки Сергея Фуделя в советской печати явиться не могло, но в парижском «Вестнике РСХД» и издательстве YMCA-PRESS в 70-е годы он возник под прозрачным именем — Ф. Уделов, и тогда же началось хождение его текстов у нас в самиздате. Впервые под собственным именем «Воспоминания» Сергея Фуделя появились в нашей открытой печати в том самом журнале, куда нынче пишется эта рецензия: «Новый мир», 1991, № 3—4, с предисловием прот. Владимира Воробьёва. И вот — начало трёхтомного собрания сочинений четверть века спустя после автора. Непредставимость этого события тогда, четверть века назад, даёт нам меру

[1] Новый мир. 2002. № 7.

оценки того, чему свидетели мы были в последние пятнадцать лет, и говорит, быть может, о неотменности, что бы ни ждало нас дальше, свершившихся *неслыханных перемен*.

С. Фудель оставил своим наследием сочинения на богословские и церковные темы, работы о Достоевском и наших славянофилах, книгу об о. Павле Флоренском, которого знал в юности рядом со своим отцом, наконец, тексты личные — воспоминания и записки, и самые личные — письма к сыну, писанные на протяжении тридцати с лишним лет из разных ссыльных мест. К составителям книги — прот. Н. В. Балашову и Л. И. Сараскиной — письма эти явились уже при работе над книгой: их принес в чемодане друг покойного автора Димитрий Михайлович Шаховской, хранивший их много лет у себя, и недавно при представлении книги в центре русского зарубежья в Москве чемодан этот был представлен также собравшимся. Личными текстами составители и открыли собрание; первый том — биографический, и это верное решение. Потому что в наследии автора самый лик его и есть, наверное, самое ценное, и жизнь-житие его — самое убедительное введение к его сочинениям.

Воспоминания Сергея Фуделя восходят к светлой точке в самом начале пути — к отцу. О. Иосиф Фудель был московский священник славянофильского духа («время славянофильствовало», как было тогда же сказано Владимиром Эрном) и оптинского призыва, принявший сан по благословению старца Амвросия, молодой друг Константина Леонтьева; это был человек начала двадцатого века, пришедший из глубины девятнадцатого, и недаром сыну облик отца напоминал о трогательном Савелии Туберозове из лесковских «Соборян». *Славянофильские мечты, / Очищенные перед гробом* — из портрета отца в стихах сына. Сын был рядом с отцом до своих восемнадцати лет (о. Иосиф умер в 1918 г.) и успел понять его изнутри. Свой не столь долгий век этот редкий человек кончал в страдании, о котором сын его так говорит: отец «страдал страданием умирающей эры». Время славянофильствовало, религиозная философия цвела, а христианская жизнь иссякала не только в обществе, но и в церковном круге. Так передаёт юноша тех лет переживание умиравшего вместе с эпохой отца. «“Святая Русь” умирала изнутри» ещё до 1917 г., и внешняя катастрофа во многом стала ответом на разрывы и пустоты в духовной жизни эпохи. Юноша же вступал на

собственный путь уже в новое время, когда исторически-парадоксально катастрофа политическая совпала с подъёмом церковной жизни, ознаменованным собором 1917—18 гг. с восстановлением патриаршества. И он вспоминает об этом времени начала революции — 1917—1920 годах — как о «духовной весне, мы её видели и ею дышали... Это была жизнь скудости во всём и какой-то великой темноты, среди которой освещённый своими огнями плавал свободный корабль Церкви». Духовная весна прошла быстро и сразу перешла в суровую зиму, и с ней начался страдный путь Сергея Фуделя: летом 1922 г. он был в первый раз арестован за выступление против живоцерковников (в 1932 г. — новый арест, третий — в 1946; между вторым и третьим были война и фронт). Две эпохи в записках Фуделя — одна исторически краткая, но насыщенная внешними событиями и сильными именами, с воспоминаниями о Религиозно-философском обществе в Москве и портретами Флоренского, С. Н. Булгакова, Вяч. Иванова, С. Н. Дурылина, вторая — томительно длительная и внутренне, главным образом, событийная, с образами катакомбных священников разного ранга в тюрьмах и ссылках, с воспоминаниями о всенощной в камере и о крещении под тюремным душем, где батюшка был, «конечно, так же наг, как и крещаемый»; эпоха новомучеников православных, которые как-то отождествляются для свидетеля-автора с давними христианскими первомучениками, и эта глубинная (не внешне-официальная) православная жизнь советской эры вызывает настойчивую и любимую у автора мысль о чём-то вроде возврата к первохристианским временам.

«Я пишу не убедительно и примитивно. Задача явно не по моим силам. Но мне хочется передать хотя бы только свою тревогу, а задачу пусть решают другие. *Те, кто достойней, Боже, Боже, / Да узрят Царствие Твоё*». Словами «грешного поэта», любимого поэта, передавал свою тревогу пишущий. Постоянная в записках его сокрушённая нота: он прожил жизнь, пусть вынужденно, бездеятельную, деятельного служения своего отца недостойную. В 50-е годы он был «накануне (в своем уме) принятия священства», но это осталось в уме, на узкий путь он не встал и от «огня» отошёл. Это слова Христа, записанные в трёх первохристианских источниках, но не введённые в Евангелие, которые автор дважды вспоминает: «Кто близ Меня, тот близ огня;

кто далеко от Меня, тот далеко от Царства» (в начале XX века остро эти слова подчеркнул и высветил П. А. Флоренский в своем «Столпе»[2]) — и эти огненные слова переживает себе в укор. «Видно, моя грешная судьба — всё стоять только “около церковных стен”...» Из сибирской ссылки он сообщает сыну, что достал керосину и пишет при лампе, и полагает, что жизнь достаточно благополучна. В других письмах — что хотел бы быть дворником в Абрамцеве, где сын его теперь научный сотрудник, и что сам он способен лишь к канцелярской работе. Он разделяет «от скуки» развлечения советского человека и хвалит послевоенный фильм «Весна». Но пишет при керосиновой лампе такие строки, достаточно огненные:

«Можно очень и горячо любить, но в любви есть одна, как бы сказать, степень, когда любовь делается единством духа, и это единство духа насыщает всю кровь. Вот тогда любовь становится чем-то почти страшным, в вино человеческое опускаются лучи Незаходимого Солнца, и люди, соединённые этой любовью, уже сейчас начинают жить будущей жизнью, когда будет только она одна».

Он пишет при керосиновой лампе то самое собрание сочинений, которое нынче мы уже без него получаем. И в нём получаем свидетельство о чистой православной мысли, шедшей сквозь русский двадцатый век, как и сам автор в тихой и незаметной жизни своей, тем самым трудным и узким путем.

Пишущий эти строки позволит себе воспоминание личное. Лет 30 назад я начал читать неизвестного мне автора Ф. Уделова в парижских изданиях и не знал, что этот Фуделов — сын Иосифа Фуделя, а его я тоже читал тогда по леонтьевской линии, занимаясь Константином Леонтьевым, которого И. Фудель был ученик и душеприказчик, писал о нём и издал в начале века девять томов его собрания сочинений. С. Фудель имя Леонтьева словно бы получил от отца в наследство и сам продумал его. Имя это часто возникает в записках, и то, как оно здесь присутствует, даёт и нам сегодня ориентацию, скажем так, в современной нашей духовности. Старый спор Леонтьева с Достоевским ещё для нас не остыл и обязывает занимать позицию. Фудель-сын не говорит ничего об этом споре прямо, но в споре участвует и пози-

[2] Столп и Утверждение истины свящ. Павла Флоренского. М., 1914. С. 250.

цию занимает. Он с Достоевским и он не с Леонтьевым. Мало того — он сообщает нам такое свидетельство изнутри, и без него мы этого бы не знали, что и отец его свой долг ученика учителю выполнил, но «леонтьевцем» не был, скорее был по духу «старшим славянофилом» (а Леонтьев со славянофилами не переставал выяснять отношения, и они близки ему не были как слишком «моральные» и «либеральные», недостаточно «государственные»). И леонтьевский «византизм» был чужд о. Иосифу «по природе».

В самом деле — мы это знаем уже по нашей нынешней современности, когда имя Леонтьева вновь много значит для нас сейчас, — одно дело не только знать или же изучать, но и любить Леонтьева-мыслителя, другое дело быть «леонтьевцем». Фудель-сын никак не леонтьевец, ему чужд и даже неприятен леонтьевский психологический сплав религии, красоты и силы, и прежде всего государственной силы, и он ведёт со старшим другом отца и его учителем сквозную полемику; вообще мысль Фуделя, тон его размышления — сдержанные и мягкие, а тут — суждения отстранённые и отчуждённые и оценки резкие, когда мы читаем о леонтьевской религиозной бесплодности, несозидательности. Не близки и самые блеск и яркость Леонтьева — да, рядом с блестящим Леонтьевым верный его ученик, отец, казался, а, верно, и был, мыслителем ограниченным — но в нём был «духовный онтологизм», которого у его замечательного наставника сын не находит. На этом частном как будто моменте в размышлениях Фуделя можно потому задержаться, что не такой он частный. Это своя ориентация в умственном нашем наследии и своя христианская позиция в нашем XX веке. И неожиданно, и даже вовсе непредумышленно, эта тема Леонтьева откликается в самых разных живых реакциях на то, что в современности автор видит вокруг.

Пример немного смешной, но в леонтьевских сочинениях ему находится параллель ещё смешнее. «После нескольких лет пустынной жизни» Фудель попадает в столичный храм и видит, как «отрок» несёт за архиереем шлейф его великолепной шуршащей мантии, и в памяти возникает картинка царского выхода Екатерины. И впечатление это ведёт к той мысли, уже серьёзной, как Церкви выйти из византийской эпохи в иную, «невизантийскую», вернуться «к простоте в обряде, к простоте во Хри-

сте». И контрпараллель леонтьевская: оспаривая культ христианской любви в ущерб «страху Божию» у «наших новых христиан» (Достоевского и Толстого), Леонтьев приводит с умилением слова, им слышанные от одного козельского мещанина, разочарованного видом архиерея, прибывшего в Оптину пустынь слишком просто, на тройке: «Что же это он так просто... Хоть бы четвёрочку запряг бы! Архиерей ведь». Комментарий леонтьевский: «Вот это любовь! Вот это простота христианская! Что ему за дело в эту минуту, что у него у самого сапоги худы! Он желал бы, чтобы сановник Церкви, которую он так любит, сиял бы как можно больше, даже и внешностью...»[3]

Пример смешной, и Фудель, наверное, этого места у Леонтьева не помнит, когда вспоминает шлейф архиерея, но в размежевание с леонтьевским византизмом он вступает глубокое, касающееся основ исторической нашей церковной жизни. И за примером этим — узел вопросов самых общих, его волнующих. Критические ноты проходят через записки — по отношению именно к тому, что так часто здесь называется византийским наследием, византизмом в церковной жизни, к так называемому «филаретовскому духовенству», к фигуре Ферапонта из «Карамазовых» как фигуре распространённой и в наше время, наконец, — к сближению Церкви и государства и даже к утопии христианской государственности. Фудель не верит в эту утопию и говорит о крахе в истории связанных с ней надежд.

Очищение высшей духовной жизни от многого внешнего ей, в том числе от сращения с политическими и государственными нуждами, — так, наверное, можно определить тему Фуделя. Отец его некогда потерял свой пастырский пост в тюремной больнице в московских Бутырках после отказа ввести политику в церковную проповедь — и Сергей Иосифович Фудель сын своего отца в нашей уже современности (ведь мы, кто постарше, были его современниками). Очищение высшей духовной и христианской жизни от той или другой мирской узости или тяжести. Очищение духовного поля — тема, забота. Возврат к чему-то первохристианскому — сквозная тема и даже чаяние, без какого-либо при этом уклона протестантского. Воспоминание выразительное о любимом Владыке, который в их общей ссылке автору говорил,

[3] *К. Леонтьев*. Собр. соч. Т. 8. М., 1912. С. 172.

что из двух слов — «христианин» и «православный» — ему милее и дороже второе; не знакомый ли нам сегодня мотив? С. Фудель любит Владыку и говорит о нём как о святом человеке, но этих слов его не разделяет и мягко объясняет их как «недооценку значения для нас первоначального христианства».

И ещё одна непростая для автора тема — искусство. В молодости он услышал от юродивого на дорожке оптинского скита: «А в одном мешке Евангелие с другими книгами нельзя носить». Тогда же и то же услышал от друга, вскоре священника, Сергея Николаевича Дурылина: «Нельзя на одной полке держать Пушкина и Макария Великого». Нельзя или можно? — это всю жизнь решал и он сам. О драме Дурылина, принявшего и оставившего священство, проникновенно рассказано в воспоминаниях. В немалой мере драма в том состояла, что Сергей Николаевич отнёсся к выбору бескомпромиссно, но не выдержал выбора, оказался не в силах пожертвовать всей ему дорогой широтой культуры. В сознании церковного человека опасливое отношение к соблазнам искусства — явление очень нередкое, не чужд ему и Фудель, когда пишет сыну, начинающему филологу, что он избрал себе интересную, «но и очень опасную специальность». Но, вспоминая категорические слова Дурылина, решает, что это слова маловерного. И собственное его отношение православного человека к трудному выбору светлое. Не только Пушкина и особенно Достоевского, но и грешного и любимóго Блока можно на той же полке держать. И Фудель держит и наполняет свои тексты стихами; и грешную также культуру русского символизма, из родной эпохи молодости, берёт под защиту: «Духовной чуткости символизма мы должны учиться», ведь он «реальность невидимого мира» открывал нам и утверждал.

Святое дело — собрать и издать Сергея Фуделя. Творцы этого дела — составители книги — названы выше.

2002

Лирика ума, или Пятое измерение после четвёртой прозы (Андрей Битов. Пятое измерение. На границе времени и пространства. М.: Независимая газета, 2002)[1]

«Он у нас оригинален — ибо мыслит». Недавно слышали мы, как этот классический афоризм был повторен читателем новой книги Андрея Битова как относящийся к автору книги: он *у нас* оригинален... К оригинальности Битова, мыслящего прозаика, мы привыкли. Но, пожалуй, впервые мы от него получаем чистую книгу мыслей.

Да, у Битова много книг, но такой ещё не было. «Пятое измерение» — что это такое? Автор прошёл сорокалетний писательский путь, этапы и маршруты которого можно и впрямь измерить числом. Внимательный взгляд различит на этом пути (соблазнившись при этом воспоминанием о Мандельштаме) четыре прозы Андрея Битова: ранние ленинградские рассказы («Аптекарский остров»), роман («Пушкинский дом»), затем цикл путешествий и, наконец, «Оглашенные», новый, последний цикл, в котором на фоне горькой картины исхода нашей советской истории является тема «человека в пейзаже», универсальная экология как тема первого плана — экология природная и духовная, и особенно «экология слова» (на эту тему и специальный этюд в настоящей книге). «Проигранная в карты деревня не исчезала». Так было в той, не нашей, исчезнувшей жизни. Но:

---

[1] Новый мир. 2002. № 11.

«Куда утекла вода и испарился воздух?» А если спросить о вещах потоньше: «Дух! Какой ещё никем не ловленный разбой кипит на его этажах! Идеи крушатся по черепам как неживые, как ничьи. Никто за руку (за голову) никого не схватил. Не поймали никого на слове...»

Человек в пейзаже — состояние человека, поясняемое состоянием природы (мира без человека) как состоянием историческим тоже: она, природа, вплетена в историю и, что то же, судьба современного человека происходит на фоне судьбы птицы, коня, дельфина и близких к человеку обезьян («Ожидание обезьян», последняя крупная вещь прозаика Битова). Экология, эсхатология, сотериология («Оглашенные»!) особого битовского розлива — философический коктейль этой поздней (но и такой уже давней!) прозы.

Автор выполнил на пути, по пути свою «историографическую роль» (И. Роднянская), записал в свою прозу немалое количество и качество материала нашей общей сорокалетней истории; выполнил — и неужто замолк? Но вот перед нами «Пятое измерение» после «четвёртой прозы». «На границе времени и пространства» — развивает автор заглавие книги — на границе пройденного и рухнувшего исторического времени и рухнувшего также нашего исторического пространства, пространства империи (любовно освоенного до этого в путешествиях автора: Армения, Грузия, Средняя Азия); но ведь и на границе вдруг возникшего нового времени, в котором нам является эта книга. И на других границах в ней себя чувствует автор: «Размышления на границе поэзии и прозы» — среди её текстов. В общем же он на границе прозы и мысли. Такая в нескольких отношениях пограничная книга. В ней, коротко говоря, эссеистика Битова, сопровождавшая всегда у него сюжетную прозу и пребывавшая с ней в непринуждённом, естественном симбиозе, — тексты разных лет, есть среди них и свежие, явленные впервые. Умственная выжимка из опыта, из всего, что было прозой Андрея Битова, верхнее измерение мира автора, осознаваемое им как *память* поверх пережитого пространства и времени; и это пятое измерение памяти совпадает с пространством русской литературы как «вечной памятью» нашей, пространством, которому автор сам принадлежит изнутри и поэтому чувствует себя в личных отношениях с его уже вечными обитателями, от Аввакума до «протопопа Шаламова» и от Пушкина с Гоголем до Платонова с Набоковым.

Можно сказать про эту книгу, что это книга умных текстов, что это книга русского писателя о русской литературе, а также что это книга лирическая.

В разговоре как-то автор сказал, что не то же самое — *мысль* и *идея*. Мысль это в нас живое рождение, а идеи «крушатся по черепам как неживые, как ничьи». Когда-то, ещё в «Уроках Армении», он различал идеи и идеалы. «Торжествуют идеи — не идеалы». И задавался неясным вопросом: «откуда берутся идеалы? 〈...〉 С каким, откуда взявшимся отпечатком сличаю я свою жизнь...?» «Пятое измерение» — книга мыслей, а не идей, а самое это пятое измерение памяти, оно же пространство русской литературы — наше наследие отпечатков, пространство идеалов. В одном из текстов книги про наше новое время последних пятнадцати лет: вот, наконец, свободы навалом, а «с мыслью хуже». Для времени, у которого «с мыслью хуже», книга, пожалуй, может служить примером-практикумом, как можно «думать». Это действует на тебя, когда читаешь, и словно учит чему-то: мысли рождаются на ходу, сейчас, и формулируются при нас; а в то же время — как будто он уже это раньше подумал. Собственно, книга импровизаций, однако свобода импровизации проистекает всегда из долгого и постоянного пребывания в мысли.

И оттого это книга лирическая. Не потому лишь, что такая личная. А потому, что акты мысли происходят сейчас. Книга, вся состоящая из моментальных мыслительных актов, как в лирике. Вот такая интеллектуальная лирика, а лучше скажем — *лирика ума*.

И оттого, наверное, все эти «размышления на границе поэзии и прозы» как внутренняя тема книги; эта почти что зависть прозаика-теоретика (автотеоретика) к мгновенной лирической точности речи; особенный интерес к лирическим достижениям в прозе в таких двух разных случаях, с противоположных сторон интересных, как проза поэта Мандельштама и заветная проза профессионального литературоведа Лидии Яковлевны Гинзбург. «Это и есть лирика» — сказано о её блокадных записках; в каком же смысле? В том особом смысле, что она сумела высказать жуткую переживаемую реальность там же, тогда же, на месте (в блокадном Ленинграде и писались записки). То же — и симфоническая лирика Шостаковича, сумевшего, пользуясь неподсудностью своего музыкального языка, выразить трагедию народа и страны

тогда же, в 30-е, а не потом. В книге «Пятое измерение» две большие линии мыслей вокруг таких больших вещей, как *время* и *язык*. Обе реальности претерпели своё под советской вечностью. В том числе претерпела способность человека видеть и понимать своё настоящее. Это и вообще, замечает автор, — тот, кто умеет видеть свое настоящее, куда как большая редкость, чем тот, кто будто бы прозревает будущее. «Это вам не экстрасенс какой-нибудь. Это уже Блок или Мандельштам. Это и есть лирика». Настоящий «лирик» в этом смысле стоит «пророка». На настоящее, как на солнце, трудно смотреть, могут только поэты и дети. — Общечеловеческое, конечно, дело, но и особым образом национальная наша проблема, то, повторявшееся в истории нашей, когда догадывались потом, что случилось тогда, крепость задним умом — и усугубленное в наших головах советской историей. В «Пушкинском доме» автор спрашивал себя: как рассказать о собственной юности 50-х годов? «Как изображать прошлое, если мы т е п е р ь знаем, что, оказывается, тогда происходило...» Но были в том же общем пространстве люди другого опыта и закала, были Шостакович и Лидия Гинзбург, лучше знавшие, что тогда происходило. Немолодой и уже до краёв состоявшийся автор отдаёт старый долг, вспоминая наставницу. Когда начинали двадцатисчемтолетними с ней дружить на заре тех самых 60-х, кто видел в ней писателя? Видели замечательного солидного учёного тыняновской выучки — «это мы были писатели». Оказалась же Лидия Яковлевна учителем не литературоведения, а учителем понимания самого важного — отпущенного нам в истории жизненного времени, которое проживать тогда начинали вслепую; оказалась не только «писателем» — «лириком» в особом битовском нестихотворном смысле способности сознавать себя в истории сейчас, а не потом.

Время и язык — герои пространства памяти и книги «Пятое измерение». «Ничего более русского, чем язык, у нас нет». Не слышна ли здесь реплика в сторону нашего патриотического сознания — не забыть о единственно главном, о тихом национальном корне за громкими идеологиями? Язык у Битова герой и в прямом героическом смысле — он претерпел геноцид и выстоял. «Никто так не выстоял. Язык рассмеялся» в повестях-поэмах Венедикта Ерофеева и Юза Алешковского, синхронно явившихся на самом исходе 60-х и синхронно обозначивших,

вместе с голосом Высоцкого, зазвучавшим тогда же, исчерпание и конец этой славной эпохи; на смену ей приходило время, когда язык в голосах этих новых лириков и прозаиков открывал свои трагифарсовые запасы; в их голосах перестал звучать «надежды маленький оркестрик», но зазвучала резко- и горько-карнавализованная народная оценка национального состояния. Но страдный путь, который язык проходил ещё до того задолго, в предшествовавшие революционно-советские десятилетия, как корчился он и мучился в прозе сильнейших стилистов — Платонова, Добычина, Зощенки, претворяясь в ещё неслыханную в литературе новую дикую гармонию, как ставила мучительные стилистические рекорды и в то же время теряла силы эта лучшая проза в попытках сделать «этот новый дикий живой язык» из отстранённого сказа собственной авторской речью и языком литературы...

Язык — природная наша среда, как воздух, поэтому — экология слова. Язык — океан, попробуй в него добавить хоть каплю, хоть слово. У Битова здесь своя философия языка, не взятая ни у кого. И вообще писатель Битов — филолог и теоретик; он интересно партизанит в полях понимания литературного слова и строит свою поэтику, к которой стоило бы и приличной теории присмотреться всерьёз. Он, например, высказывает догадку, что речь поэтическая не есть венец эволюции нашей речи обычной, напротив, она изначальна, первична. «Неужели же наша невнятная обыденная речь есть распавшаяся и рассыпанная поэтическая?» Ни на какие исследования прозаик не опирается, но из исторической поэтики литературы он мог бы получить подтверждение о повсеместной во всех литературах первичности поэзии по отношению к художественной прозе, повсюду имеющей происхождение позднее. Он ищет моменты близости и наводит мосты между родимой прозой и чистой лирикой — и может получить лирическую поддержку у двух поэтов двадцатого века, один из которых стихотворно описывал чистейшую лирику другой в первых книгах её, *где зрели прозы пристальной крупицы...*

Вот и вопрос о новых словах в языке, которые по произволу в него не дано внести никому, — неожиданно что предлагает Битов? Он предлагает какие-то *имена* из русской литературы считать *словами* языка: не говоря о Пушкине, Гоголь, Чехов, Горький — «это уже слова, а не только имена». И вот вопрос: почему

есть слово «Зощенко» и нет слова «Пришвин», почему стал словом нашего языка Маяковский и не стал Заболоцкий, как, впрочем, и Боратынский? Так «таинственный механизм признания работает через язык», и неважно, как меняется по временам наше отношение к Маяковскому или Горькому, — как слова они уже состоялись. Вопрос: имя Битов стало ли словом?

Он у нас оригинален и как писатель-филолог, фигура редкая. Кто такой филолог? Это *читатель*, особым образом просвещённый, квалифицированный и по идее лучший читатель текстов литературы — уже потом исследователь, а прежде читатель. Битов — читатель русской литературы — известен давно, но в такой широте в настоящей книге является нам впервые. Книга, собственно, представляет собой персональную фрагментарную авторскую историю нашей литературы, от могучего протопопа и Ломоносова до Набокова, Зощенки, Заболоцкого, Бродского, Солженицына и живых современных явлений вплоть до Митьков. С Пушкиным в центре, конечно, и рядом с ним Грибоедовым, Гоголем и затем, в продолжение подземной линии отдалённого Аввакума и в предвестие Солженицыну, Достоевским «Мёртвого дома» (*острог* и *остров* — значимое созвучие, своя произвольная смысловая этимология, и вот островное существование каторги на русской земле по ходу отечественной истории обратится в архипелаг), ну а также — особый и продуктивный пункт необычайно заинтересованного внимания автора — с Козьмой Прутковым как авангардным самозарождением в образовавшемся тогда в середине столетия промежутке, паузе между золотым поэтическим веком и тяжёлой романной эпохой. В академическую историю литературы директор пробирной палаты вписаться никак не может, а в истории битовской занимает одно из центральных мест как завязка будущих обэриутских явлений, от которых рукой подать до ленинградской юности автора, до притихшего сюрреалиста под маской соцреалиста Геннадия Гора, до Николая Глазкова или Виктора Голявкина. В очень личную родословную у автора вписано это отечественное обэриутство в разных его проявлениях.

Андрей Битов — читатель русской литературы, но он её и делатель. Стоя на рубеже столетий, он строит картину большого её пути по магическим датам: 1799 (это понятно) — 1899, родивший контрастную гениальную пару — Набокова с Платоновым (а

и Олеша с Вагиновым в том же году), не забывая при этом: а кто у нас родился в 1999-м (под суету двухсотлетия пушкинского) и какое можно будущее прозреть «сквозь мокрую ещё пелёнку»? Гадание о будущем литературы сквозь мокрую пелёнку стоит любого иного магического кристалла — гадание о чуде с опорой, можно сказать это с юмором, на точное наблюдение — гадание сквозь нашу чудесную пограничную хронологию, дважды нам уже гениально-природно так послужившую и только что вновь нами пройденную.

Автор, конечно, наследник великой литературы и наш современник, но он и участник всё ещё той самой литературы, он *автор*, и он *внутри*, в родстве и соизмеримости — да, и с Пушкиным, и с Гоголем, не только с близкими старшими современниками. Как будто в общем с ними пространстве. И ему не только позволено, но и доступно что-то такое, такой вольный взгляд на наших священных коров, что мне, цеховому филологу, не только не очень позволено, но и не очень доступно. Позволено к ним отнестись как к своим литературным героям. Например, мы знаем от Пушкина, как он читал Радищева в своем обратном радищевскому (и по маршруту, и по направлению мысли) путешествии из Москвы в Петербург; но в 1844 г. в Париже вышли «Три мушкетёра» — и как не представить себе, как не погибший на дуэли Пушкин, ревниво следивший за всей французской литературой, едет в 40-е годы уже по железной дороге и читает «Трёх мушкетеров» *вместо Радищева*. Остроумно, но что из того? А то, что национальный контраст и смена эпох: у них Дюма, у нас в это время «Мёртвые души» и пишутся «Бедные люди»; и неизвестно, как серьёзные русские люди читают Дюма. Но, по контрасту, Пушкин, из золотой ушедшей эпохи, наверное бы, по Битову, оценил. Слом, перепад эпох. «Удовольствие представлять себе *его* удовольствие».

Ещё картинка словно из Хармса. Давно опубликованные три строчки в пушкинских планах, на которые до Битова пушкинистика внимания не обратила: «Н. избирает себе в наперсники Невский проспект...» и т. д. Запись странного, никак не развёрнутого сюжета, и как это связано с «Невским проспектом» (датируется примерно синхронно)? Картинка: Гоголь к Пушкину прибежал прямо с Невского проспекта, взволнованный чем-то увиденным там, и мысль о Невском проспекте связала их, и это у

них уже тоже общий сюжет (не один «Ревизор»), и Невский проспект стал уже олицетворением, превратился в героя... Ничего нельзя доказать, но надо ведь не замеченную никем запись Пушкина рядом с повестью Гоголя как-то понять, а прежде надо её заметить, открыть, прочитать три строчки эти, а для этого представляемое событие их взволнованной встречи вообразить — и вот не профессионал-пушкинист, а пушкинист-художник делает открытие в пушкинистике. А попутно, разбираясь в не совсем нам понятных отношениях Пушкина с Гоголем, с мифологически знаменитыми подаренными сюжетами, предлагает нашей поэтике понятие *обеспеченного сюжета*: эти два главных сюжета были для Гоголя благодатно-творчески обеспечены тем, что пришли от Пушкина, отсюда и их такая в истории нашей судьба.

Историк литературы Битов не первый раз уже воображением вмешивается в загадочные отношения прежних творцов. Когда-то он внёс свой вклад (правда, хитро воспользовавшись героем романа, сделав его профессиональным литературоведом) в дальнейшее распутывание-запутывание затеянной ещё в 20-е годы Тыняновым литературоведческой интриги под названием «Пушкин и Тютчев», заметив, что все относящиеся к ней факты, которых мало, это «факты бесспорной спорности», и бросив попутно камень в науку, старающуюся держаться при фактах. Научная работа без фактических ошибок, заметил он, узаконивает нищету понимания. Сам он научной работой не занимается, настаивая, что он не исследователь — однако всюду он в настоящей книге исследователь. Один за другим он строит филологические сюжеты — и вовсе не все они будто из Хармса. Пушкин и Грибоедов — тоже не так много фактов, но образуется сюжет между ними волнующий. Сюжет о творческой зависти Пушкина, исполненный благородства. Пушкин не просто заинтересован — задет явившейся перед ним комедией (1825: пристрастные первые отзывы, но — единственное из современных произведений, с которым приходится внутренне посчитаться); а спустя десять лет окончательное, проникновенное, как памятниковое, последнее слово о Грибоедове («Путешествие в Арзрум», 1835), в котором Пушкин завидует его биографии и героической смерти — а сам подходит уже к порогу собственной. Завидует благородной, возвышенной завистью, той, о которой сам говорил, что она «хо-

рошего роду». «Незримый пласт его жизни», *угаданный* — сквозь факты — сочувственным воображением. Битов смотрит Пушкину в душу, не вызывая у нас протеста, и получает картину их отношений, о которой мы не вполне догадывались. Картину такую, что место старшего Александра Сергеевича во внутренней жизни младшего изменилось и возросло.

Книга русского писателя о русской литературе, и книга лирическая. Лирическая и стихами Андрея Битова, они здесь также в составе книги. Стихи не отделены от мыслительной ткани книги, они в неё вписаны перемежающим тонким слоем. Мыслительная же ткань есть то самое, чем нам давно и нынче заново интересен автор Битов.

2002

Март 53-го

1-го марта, часов в 10 или 11 утра, я вышел из дома. Дома лежала маленькая дочка, ей было полгода, и я отправился в пункт питания за каким-то положенным ей молочком. В почтовом ящике на двери я не нашёл газеты (тогда ещё их разносили по этажам), что было фактом чрезвычайным и непонятным: каждое утро в 8 газета всегда лежала, это было тогда как часы. Спустившись, я заглянул в киоск рядом с домом, там, как всегда, сидел знакомый киоскёр, старый интеллигентный еврей. — Вы не знаете, почему не пришли газеты? В ответ он поднял на меня взгляд, который я оценил лишь потом. — Говорят, есть важные новости, ответил он значительно как-то. Я ничего не понял и пошёл за молочком, и лишь потом я вспомнил этот взгляд и, как мне кажется, рассмотрел в нём тщательно скрытое торжество. Важные новости прозвучали днём по радио, и мы впервые услышали незнакомое слово «коллапс», которое, помню, произвело тогда жуткое впечатление.

7-го или 8-го рано утром (наверное, 7-го) позвонил Гена Гачев, он специально приехал из Брянска, где работал по распределению в школе, и мы пошли хоронить вождя. Недавно, уже сейчас, в феврале 2003-го, я был у него в Переделкине, и после лыж за столом, в предвидении наступающей годовщины, мы вспоминали это. Был за столом и Юрий Кублановский, и как старый антисоветчик удивился: — А зачем вы ходили, можете объяснить? Через несколько дней мне тот же вопрос задал внук Митя: — А зачем ты ходил? Тому и другому я отвечал: — Из исторического любопытства, — но чувствовал, что объяснение недостаточное. Всё-таки любопытство чувство мелкое, непочтенное, а тут что-то было такое серьёзное, что надо было это видеть и при этом присутствовать. Об этом сильно — у Германа Пли-

сецкого, поэта, теперь уже покойного, с которым я близко познакомился после, в 60-е. Он был накануне на самом гибельном месте, на Трубной, и еле вышел, а уже в 65-м написал поэму «Труба» — что значит и место действия, Трубная площадь, и та Труба, что поднимет всех на последний суд: *Труба, Труба! В день Страшного Суда ты будешь мёртвых созывать сюда...* Так вот, у Плисецкого:

В той пешеходной, кочевой Москве
я растворяюсь, становлюсь, как все,
объём теряю, становлюсь картонным.
Безликая, подобная волне,
стихия поднимается во мне,
сметая милицейские кордоны.

Вот и нас волна-стихия погнала. Но было всё же и что-то более сознательно-подсознательное, что можно было осознать лишь потом. Было чувство, о чём я уже сказал, — чувство, *что надо это видеть.* Было чувство такой исторической перемены как перемены всей жизни, что не только со мной — со всеми — свершается в первый — и, может быть, единственный раз. Это в воздухе было. Мы с Гачевым только что вышли из университета, 1947—1952 — такие были наши университетские годы, сразу после доклада Жданова и накануне смерти вождя. И было тогда особое чувство того послевоенного восьмилетия, не повторившееся затем никогда; я уже писал об этом однажды, в одной из полумемуарных статей, повторю еще раз. Чувство это не сознавалось ясно, не проходило в светлое поле сознания, но оно реально в нас было. Это было чувство, что никогда ничего другого не будет, всегда будет то, что теперь. Теоретическое знание, что когда-нибудь и смерть Сталина может случиться, было непредставимой абстракцией. Уже гораздо позже можно было осознать, что это был особый опыт переживания вечности. Когда впоследствии я рассказывал об этом чувстве того времени тем, кто помоложе больше, чем на поколение, они говорили, что такое же чувство было у них в брежневские, 70-е, «застойные» годы, и это можно было понять на их месте, но странно слышать, — для нас в 70-е время неслось, и возникало непрерывно что-то новое, все читали Веничку и раздавался из окон трубный (тоже по-своему) голос Высоцкого, самый громкий хриплый голос эпохи, уже не единицы, как раньше, а многие читали и Розанова с Леонтьевым, и даже можно было уже об этом

писать и что-то даже немножко печатать, а там и действо под названием «Классика и мы» в 77-м состоялось, и это тоже было событие выразительное как свидетельство, как языки развязались в разные стороны; время неслось стремительно к краху советской вечности в середине 80-х — а задан, заложен был этот крах задолго — в марте 53-го.

И вот в те дни похорон и почувствовалось это уже — что время двинулось, часы пошли. Это сразу почувствовалось, и не только мною и теми, кто понимал гораздо больше меня. Это всеми почувствовалось, и я тогда на улице это увидел, наверное, для того и ходил. Не все мне верят, но я могу рассказать, как я это видел, — я не увидел особой скорби, а было — на лицах прямо — что-то другое, что я опять же позже, задним числом почувствовал-осознал-увидел как ожидание — ожидание перемен. То самое чувство, что кончилась вечность и часы пошли (и пошли так быстро, как невозможно было себе представить; и дальше шли уже без остановки, хотя и с замедлениями, с аритмией, как у тяжелого сердечника, до середины 80-х). Ожидание перемен как главное настроение, с чем-то даже вроде нетерпения, и даже в толпе наблюдалось что-то вроде азарта, с каким не только разные ребята, но и сами мы, по Плисецкому, сметали милицейские кордоны. И в самом деле сметали: я увидел в Столешникове знакомого с факультета, он был у нас член партбюро, а при этом прямой и смелый парень, не знаю, жив ли, он перепрыгивал с машины на машину, которыми перегорожен был переулок, а за ним гонялась милиция.

В страшном месте на Трубной и на бульварах мы с Гачевым не были. Мы сразу пошли пробиваться в очередь через Столешников. Его короткая узкая кишка до Пушкинской была вся забита людьми, это тоже была труба, но уже не такая страшная. Чуть углубившись в толпу, я попал в трубу и почувствовал, как сдавило со всех сторон, и стало страшно, о том, что было на Трубной, все уже знали, вся Москва говорила. Я понял, что надо выбираться назад, оглянулся — за мной уже метров 5 сомкнулось, в таком котле это много. Но выходить из котла надо было — я стал бить ногами по ногам и так прокладывать себе дорогу, и так вышел. С Гачевым мы потеряли друг друга, я встретил другого знакомого с факультета — Артёма Анфиногенова, и мы пошли пробираться другим путём. И пробились в очередь перед самым входом в Колонный зал, и вошли туда. Там было новое сильное

впечатление, оно было в том, что видно не было ничего. *Работают Бетховен и Шопен,* вспоминает Плисецкий — да, это было слышно, но что было видно?

Там саркофаг, поставленный торчком,
с приподнятым над миром старичком —

он был приподнят над миром, но от нашего глаза скрыт. Мы, наша людская лента, протекала на таком космическом расстоянии от предмета и от центра мирового притяжения, от гроба, что видно было издалека только что-то на возвышении утонувшее в цветах. Видно было только цветы. За что гибли люди? За то, чтобы ничего не увидеть.

9-го я в гостях второй раз в жизни смотрел телевизор — КВН с линзой, кто помнит (дома ещё, конечно, не было; первый раз перед тем и тоже в гостях я смотрел по этому КВН какой-то футбол). Смотрели похороны, которые вёл с мавзолея «председатель комиссии по организации похорон» (ещё не знали и не могли себе представить, как будет эта роль продолжена в действиях этого человека в ближайшем будущем) Н. С. Хрущёв. Но не его тогда выступление, а речь Берии с мавзолея была единственным выразительным впечатлением. Она была искусно построена риторически, по правилам кавказского красноречия, ритмически на повторах: — Кто не слэп, тот видит... (так же риторически, на повторах, сам Иосиф Виссарионович в 1924-м провожал Ильича: — Уходя от нас, товарищ Ленин завещал нам...). И можно ли было знать, что будет с этим ритором в самом уже близком будущем? Эпоха классической сталинистской риторики завершалась, впереди были иные «речевые жанры» — хрущёвская речевая вольница, брежневское мычание, водяная мельница горбачёвская и так далее.

Это было 9 марта, а дальше — часы пошли быстро, уже в апреле освободили врачей-вредителей, и уже где-то в мае-июне — не все помнят это — появился в официальной прессе осуждающий термин «культ личности», — не называя пока по имени личности, но слово было уже найдено, а до имени пришлось подождать еще года два с половиной — до XX съезда.

2003

На чей глаз и кто в силах?[1]

Проследите иной обычный факт — и найдёте в нем глубину, какой нет у Шекспира — «если только вы в силах и имеете глаз... Но ведь в том-то и весь вопрос: на чей глаз и кто в силах? Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своём роде художника».

Мне к тому припомнились эти золотые слова (Достоевский, «Дневник писателя», 1876, октябрь[2]), что и филологу можно их принять на свой счёт. В чём и есть наше дело, как не в том, чтобы приметить «литературный факт» (в свое время Ю. Тынянов понял, что это такое, и сформулировал это понятие как главный предмет нашей странной науки) и его «проследить»? Филолог в этом смысле соединяет в себе позитивиста, который всегда «при факте», и художника, которому нужен «глаз».

В разговоре втроём, когда-то, с Эвальдом Ильенковым и Гачевым, Ильенков спросил, что нам интереснее — метод или картина мира. Я сразу ответил, что мне картина мира. Чистому мыслителю, гегельянцу Ильенкову был интересен и нужен метод.

Есть подобное расхождение интересов и в филологии — однако литература даёт картину мира, и филолог в конечном счете тоже её имеет целью. Но если такое в конечном счёте совпадение целей, зачем филология? К чему такое повторение-удвоение целей? Говорил же Бахтин, что автор произведения не предназначает его для литературоведа, не приглашает к своему пиршест-

---

[1] Выступление в обсуждении проблем отечественной филологии — «Филология — кризис идей?», открытое статьёй Вл. Новикова: Знамя. 2005. № 1.

[2] *Достоевский*. Т. 23. С. 144.

венному столу литературоведов и тем более не стремится создать коллектива литературоведов[3] — а между тем их армия уже, наверное, сопоставима с личным составом самой литературы. Чудовищное массовое, поточное перепроизводство литературоведения в обществе налицо.

Но вот известный пример, имеющий отношение к самому Бахтину. Вячеслав Иванов сказал всего два слова о романе Достоевского — и ими просветил роман Достоевского: *ты еси*. А Бахтин за Ивановым подхватил это слово и развернул в свою известную нам картину. Слово это есть молитвенный текст и это идея о Боге и о человеке вместе. Идея истолкователя, оказавшаяся ключом к замку, который, в общем, до Вячеслава Иванова был заперт.

Владимир Новиков завёл разговор о том, что филология нашего дня перед большими идеями на мели. И вспомнил реплику-возражение Л. Киселёвой: — А что такое новые идеи? В самом деле — откуда на филологию наплывают идеи? Они наплывают со всех сторон, как и — естественно — на самую литературу. Но есть которые наплывают и которые изнутри вырастают. «Ты еси» как идея о Достоевском словно выросло из Достоевского как «литературного факта». Когда я у Достоевского же заимствую понимание факта, с которого начал, то это не мелкий факт из тех, на которые рассыпается целое, а бытийный факт, сам как целое. Есть хорошая мало замеченная работа покойного Евгения Тамарченко — «Факт бытия в реализме Пушкина» («Контекст-1991»). Автор хочет сказать, что не просто факт, а самый *факт бытия*, не исчерпанный в объяснениях и толкованиях, есть самый глубокий, последний уровень Пушкина и его художественный предмет, та самая тайна, которую мы без него разгадываем, и что Пушкин поэтому просторен как никто и онтологичен как никто, говоря популярным ныне непушкинским словом.

Русская филология XX века — богатая история. Тыняновскую теорию литературного факта потому можно вспомнить при разговоре об идеях в филологии, что это понятие и рождало тогда идею. Начиная с ОПОЯЗ'а, двадцатый век в немалой части своей ушёл на спецификацию, попытку найти тот самый теин в чаю. А то Веселовский писал когда-то, что история литературы

[3] *М. М. Бахтин*. Собр. соч. Т. 6. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. С. 427.

это ничья территория, res nullius, куда заходит охотиться всякий желающий — социолог, историк, философ, — и все выносят свою добычу. В результате под одной этикеткой числится то, что имеет совершенно разные свойства, потому что о термине не договорились. Затем формалисты стали договариваться о термине, но поиск литературности в литературе вёл к чему-то вроде её стерилизации. Вторая половина века и стала реакцией на эту стерильную спецификацию — словом времени стал *контекст* как расширяющее понятие (П. В. Палиевский в 1972 г. талантливо озаглавил известное издание: слово было найдено), филология стала поглядывать в сторону философии. (В том числе и структурализм был реакцией, попытавшись уравнять литературу с другими «знаковыми системами» и покрыть её единой сеткой семиотических терминов. Историческая поэтика, подключившая литературу к истории, стала другой, гораздо более адекватной реакцией.)

Семидесятые-восьмидесятые годы, ностальгически поминаемые Вл. Новиковым, стали временем, когда фигура филолога, ещё вчера пренебрегаемая, в эпоху физиков и лириков проходившая по части «лирики» и бывшая, по слову поэта, *в загоне*, вдруг начала выдвигаться на почётное место не только в науке — в общественной жизни, филолог выходил на положение нужного современности человека. Происходило перемещение ценностей в общем сознании, связанное во многом с деятельностью С. С. Аверинцева, но не он один был творческой личностью этого времени. Рядом работал А. В. Михайлов, не только выстроивший (одновременно и вместе с Аверинцевым) грандиозную универсальную и совершенно новую картину всей европейской культурной истории, но и как бы походя формулировавший нечто важное для нашего филологического самоосознания. Научной амбицией структуральной филологии был особый «язык описания», о котором я слышал от одного из лидеров направления такое высказывание, что он должен иметь, как язык научный, как можно меньше общего с языком самой литературы. Мы помним это, когда смена, игра, переключение тона и стиля в «Онегине» должны были называться перекодировкой (на языке бабы Яги, по острому слову И. Б. Роднянской). Михайлов заговорил о ключевых словах теории, которые не хотел называть даже терминами, и сформулировал тезис о нашем филологиче-

ском слове, о слове теории как находящемся «в глубоком родстве со словом самой поэзии»[4].

Вот этот тезис о *родстве* филологического слова поэтическому и стал на острие филологической жизни. В самом деле — какова цена слова у филолога, ведь он учёный? У него иное, стороннее, «объективное» слово. Вот Фёдор Степун, философ и критик, говорил в беседе с Буниным (16 апреля 1931 г.) о своём прискорбном отличии от него, художника. Бунин как творец имеет право быть несправедливым к Блоку и не терпеть его рядом с собой, Степун такого права не имеет, он должен быть «справедливым», должен понять обоих — Блока и Бунина. Но — «мы нашу справедливость искупаем известным творческим бессилием. А вы по звёздам стреляете — так что же вам быть справедливым!»[5]

Мы не стреляем по звёздам — однако скажем ли так о Бахтине, Тынянове, Аверинцеве, Топорове? Но — волей-неволей наше слово это слово о слове, в словесной деятельности ослабленная вторая ступень. И всё же мы связаны с нашим предметом собственным словом. Собственным, а не лишь предлежащим нам словом писателя. В статье о философии и поэзии Г.-Г. Гадамер ссылается на сравнение Поля Валери, уподоблявшего слово обычного разговорного языка, и даже всякое непоэтическое, в том числе научное слово, мелкой разменной монете или бумажным ассигнациям, реально не обладающим стоимостью, которую они символизируют. Поэтическое же слово — как старинный золотой, реально обеспеченный, т. е. сам обладающий своей стоимостью. Поэтическое слово не просто указывает на действительность за пределами самого себя, но как-то иначе содержит в себе действительность в преобразованном виде; как золотая монета, оно есть то, что оно представляет. Гадамер по этому случаю говорит, что «слово и язык в стихотворении являются словом и языком в максимальной степени»[6].

Слово в счастливом его состоянии — но можно ли нам заноситься и примерять его хоть как-то к нашему слову? Но если оно «в родстве»... И если благодаря родству золотое литературное

---

[4] *А. В. Михайлов*. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 17.

[5] Литературное наследство. Т. 84. Кн. 2. М., 1973. С. 279.

[6] *Г.-Г. Гадамер*. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 118, 120.

слово должно через наше слово открыться? Но тут и «нужно тоже в своём роде художника». Нескромно буду утверждать, что филолог — это писатель, и если он не работает с собственным словом, то и исследуемое литературное слово ему не откроется; может быть, он и литературовед, но он не филолог. Тут и вопрос Достоевского (хоть и не имевший прямо нашего брата в виду): на чей взгляд и кто в силах?

Оглянемся на помянутые выше имена, и не только на них, и согласимся: филологическое дело — занятие личное, как писательство. Согласимся, что наша филологическая история имеет своих художников (художников слова!), и они-то определяют её лицо. Это некое вертикальное измерение нашего дела, обеспеченное личностями филологов. Нынешнее состояние, описанное в статье Вл. Новикова, и есть дефицит на личности, что то же самое что на идеи. Так получается, насколько закономерно, не знаю, что в наши дни «укрепления политической вертикали» распадается вертикаль в культуре. Но современное состояние — состояние общемировое; как известно, принято называть его постмодернизмом. Состояние серьёзное, с которым приходится посчитаться.

Вот интертекстуальность — идея этого состояния. Идея реальная и многое нашему зрению открывающая — но интересен её современный нерв как идеи нашего дня, её философская сверхзадача. Как таковая она есть идея единой плоскости всей культуры, в которой снимаются все границы. А. В. Михайлов, уже поминавшийся, знаток немецких романтиков, в одной работе цитировал из Йозефа Гёрреса: «Не только у входа в Рай поставлен пламенеющий херувим, но и на всякой границе, где одна эпоха переходит в другую, грозит нам огненный меч»[7]. На всякой границе эпох, но также художников, произведений, да и просто двух живых людей в их встрече, любви, общении — огненный меч. Поднятый меч — вертикаль на границах, соединяющих и разделяющих, личная вертикаль, потому что художники, произведения, даже эпохи — личности. Интертекстуальностью и снимаются эти личности на границах. Две эпохи и два человека — то же самое, оттого и настаивал на неустранимости «просто человеческого» из филологии Аверинцев.

---

[7] *А. В. Михайлов.* Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 21.

В те самые семидесятые-восьмидесятые то, что принято считать (пусть с грехом пополам) философской мыслью, больше шевелилось у нас в филологии, чем в собственно философии (как у нас её разглядеть?), и филолог становился человеком современности. В новое постсоветское время он это значение начал терять и продолжает его терять на наших глазах, обозначая, кажется, своей жалкой фигурой очередной «конец истории»; но, как помнят слышавшие Аверинцева, он говорил, что «история не кончается, она кончалась уже множество раз». Может быть, роль филолога в нашей истории не исчерпана.

2004

«Записки из подполья»: «музыкальный момент»

P. S. к статье Александра Суконика[1]

Близко к теме статьи Александра Суконика — неожиданная, вероятно, цитата:

«Весь Ф. Нитчше для меня в “Записках из подполья”. В этой книге — её всё ещё не умеют читать, дано на всю Европу обоснование нигилизма и анархизма. Нитчше значительно грубее Достоевского».

Мы знаем Горького как нелюбителя Достоевского — а сказано интересно. «На всю Европу...» И — главное: *всё ещё не умеют читать*. Это сказано в 1920-е годы (в дневниковой архивной записи[2]), а и сегодня можно повторить. Заколдованный текст (В. Бирюков). Две такие статьи, поступившие одновременно в один журнал из Нью-Йорка и из Брянской области — и обе нелитературоведческие, даже антилитературоведческие, скажем так, заражаясь языком антигероя самих «Записок», статьи как бы авторов-персонажей — не значит ли это, что приходит время заколдованному тексту быть прочитанным?

Вот Суконик назвал романы Достоевского цветочками после подпольных записок — и кто же с этим согласится? Но вот ещё впечатление такого читателя, как М. Л. Гаспаров, прочитавший «Записки из подполья» в 15 лет — и они его «потрясли очень сильно, — но после этого весь остальной Достоевский стал для меня неинтересен: так, те же “Записки”, только в ослабленном и разбавленном виде»[3].

---

[1] Новый мир. 2007. № 2 — вместе со статьями Александра Суконика и Виктора Бирюкова о «Записках из подполья».

[2] Русская литература. 1968. № 2. С. 21.

[3] Новое литературное обозрение. № 77 (2006). С. 236.

Мы выбираем «своих» писателей, чтобы с ними «мыслить и страдать», — Достоевский был Гаспарову чуждым писателем (как, например, и Лидии Гинзбург, как и, далее, всем формалистам, несмотря на классическую работу Тынянова про Фому Опискина, кое-что предвещавшего, кстати, как в подпольном герое, так и в пародиях Достоевского). Но вот «Записки» его, Гаспарова, потрясли очень сильно. Текст единственный в своём роде, текст-уникум — сам по себе, а не лишь как введение к знаменитым романам, текст, не «снятый» затем романами, не покрытый ими, — и почему мы его не умеем читать?

Мы не умеем его распутать и разделить голоса, отделить гениального автора от противного типа. М. М. Бахтин открыл о герое у Достоевского, что он — не характер, не социальная или психологическая фигура, а *слово* — но что это значит? Это значит, что слово подпольного человека превосходит его характер, обозначенный им самим с первых тактов — «Непривлекательный я человек». Достоевсковедческая тенденция клонит к тому, в основном, чтобы в общем балансе характера и слова снизить удельный вес слова, окрасив его характером, непривлекательным человеком; признать интересные мысли, но как-то всё же компрометировать их — о чём успешно, надо сказать, он сам позаботился: «...я хочу себя компрометировать лично...» Лично себя, но мысли? В самом деле подпольное слово густо окрашено человеком, а вот поди ж ты — предъявлено нам как открытое и прямое высказывание на огромные темы. Сильное высказывание. Слово из подполья «на всю Европу».

«Свиньи цензора» — Суконик приводит это письмо Достоевского брату — «там, где я глумился над всем и иногда богохульствовал *для виду*, — то пропущено, а где из всего этого я вывел потребность веры и Христа — то запрещено». Странно здесь это личное «я», как будто глумливую речь своего героя автор берёт на себя. В иных случаях тот же автор тщательно отделял себя от героя («говорит Девушкин, а не я», я же рожи моей не показывал), здесь же такого стремления не заметно, а есть, напротив, что-то вроде самоотождествления, более сложного, чем тот простой внешний факт, что всё-таки «я» за героя это всё написал.

Странно, с другой стороны, представить, как это человек из подполья вывел бы от себя потребность Христа. Разгадать мы это не можем — следов того, что здесь от цензуры погибло, у

Достоевского не осталось (так что не исключена и мистификация Достоевского — предположение К. Степаняна). Тем не менее это — «вывел потребность» — в связи с «Подпольем» именно — сохранилось в письме. Эти два слова Суконик толкует «в духе Вольтера» — как «рационалистический подход к религии». Толкование сомнительное, хотя и как бы похоже: но здесь скорее угадывается гораздо более близкая и злободневная полемическая отсылка, подтверждаемая и текстом «Подполья». Главу о «теоретическом разрыве» из «Былого и дум» Достоевский должен был читать в герценовской «Полярной звезде» в 1858 г. «Теоретический разрыв» произошёл у Герцена и Огарёва с Грановским в 1846-м и состоял в столкновении двух верований — рационально-научного и лично-религиозного.

«Наконец я заметил, что развитие науки, что современное состояние её обязывает нас к принятию кой-каких истин, независимо от того, хотим мы или нет; что, однажды узнанные, они перестают быть историческими загадками, а делаются просто неопровержимыми фактами сознания, как Эвклидовы теоремы, как Кеплеровы законы, как нераздельность причины и действия, духа и материи».

Обязывает нас (здесь собственный герценовский курсив). Ответ Грановского 1846-го года см. чуть дальше, а вот ответ подпольного человека года уже 1864-го:

«“Помилуйте, — закричат вам, — восставать нельзя: это дважды два четыре! Природа вас не спрашивается; ей дела нет до ваших желаний и до того, нравятся ль вам её законы, или не нравятся. Вы обязаны принимать её так, как она есть, а следственно, и все её результаты. Стена, значит, и есть стена... и т. д. и т. д.”».

Таков ответ Достоевского Герцену устами подпольного человека (ответ на «Эвклидовы теоремы» — на эвклидов бунт Ивана Карамазова — ещё впереди). Но вот каков был ответ Грановского:

«— Всё это так мало обязательно, — возразил Грановский, слегка изменившись в лице, — что я никогда не приму вашей сухой, холодной мысли единства тела и духа; с ней исчезает бессмертие души. Может, вам его не надобно, но я слишком много схоронил, чтобы поступиться этой верой. Личное бессмертие мне необходимо».

Воля ваша, Суконик, тут не Вольтер. На категорически-рациональное *хотим мы или нет* ответ совсем нелогический и

«своевольный» (на языке подпольного человека — а можно ли представить личность более полярную столь привлекательному Грановскому?) — *мне необходимо.* Воистину экзистенциальный спор интонаций в русские сороковые годы (а на Западе — Кьеркегор в это время). Но никакая это не рациональная «необходимость» («в духе Вольтера»). Рационален Герцен, экзистенциален Грановский. Это *потребность*, та самая, кажется, какую Достоевский «вывел», поверим ему, устами непривлекательного героя. Вывел или не вывел? Мы можем только гадать, но отсутствующее (недостающее?) в тексте «Записок» звено не случайно восполнил своим письмом Достоевский — восполнил тем самым картину ответа детерминисту Герцену. «Вывел» — т. е. ввёл в картину религиозную потребность как сильнейшую в человеке силу.

«Подполье» собрало в узел и европейские и свои отечественные идейные нити; собрало в антиреакции — «теоретический разрыв» в «Былом и думах» один из примеров. В литературе того столетия можно также собрать ряд «антипараллельных мест» к достоевским «Запискам». Антиреакции на антиреакции — непреднамеренные и потаённо осознанные (как, увидим, у Чехова). Что во мне свободного-то останется, глумится подпольный, если я показал такому-то кукиш, а мне расчислят и докажут, что и необходимо должен был показать, «потому, что не мог не показать»? А через несколько лет Лев Толстой откликнется в теоретическом эпилоге «Войны и мира»: «Вы говорите: я не свободен. А я поднял и опустил руку. Всякий понимает, что этот нелогический ответ есть неопровержимое доказательство свободы». Но тут же Толстой шаг за шагом ограничивает и почти снимает это доказательство как нашу иллюзию, подобно тому как «законы Кеплера и Ньютона» отменяют непосредственно ощущаемое нами чувство неподвижности нашей земли. Так и с поднятой рукой как непосредственно ощущаемой нашей свободой. И вновь «Кеплеровы законы». «Так называемая свобода воли есть не что иное, как...» — формулирует от имени законов автор-герой «Записок».

И, наконец, в итоге большого цикла нашей литературы — Чехов. Почти уже предсмертное письмо его С. П. Дягилеву (30 декабря 1902): «Теперешняя культура — это начало работы во имя будущего, ⟨...⟩ чтобы хотя в далёком будущем человечество

познало истину настоящего Бога — т. е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре».

«Это сухой ум, и он хотел убить в нас Достоевского», — отозвался в частном письме (но тем откровеннее) на смерть Чехова Иннокентий Анненский. И что интересно — именно автора «Записок из подполья» он (Чехов, по Анненскому) хотел в нас убить. Против имени Достоевского он выставил как аргумент «дважды два», конечно, помня из подпольных записок, что «дважды два четыре есть уже не жизнь, господа, а начало смерти». Антипараллельные места у Герцена и Чехова окружают «Записки» с двух исторически и хронологически разных сторон, но отрицательно соотносятся с ними по той же части — по части религиозного потенциала «Записок», открыто даже в них не проявленного. Но именно в этом пункте вступают с ними в антиконтакт.

«Истина настоящего Бога» у Чехова — что-то это напоминает нам из священной истории, которую Чехов знал хорошо. Напоминает «неведомого Бога» язычников из «Деяний апостолов», которого апостол Павел истолковал афинянам как настоящего, христианского Бога, кому они поклоняются, не зная его (*Деян.*, 17, 23). Упование Чехова рассчитано (в том же письме) на «десятки тысяч лет»: человечество вновь опознает Бога без имени как «настоящего Бога», не «угаданного», по Достоевскому, а рационально, «ясно» познанного в результате культурного творчества. Не угаданного верой, а доказанного разумом и культурой.

Лев Шестов писал о Чехове, что он был врагом идей, мировоззрений и философий, но философствовал по-своему, на манер древних пророков — бился головой о стену. Но не заимствован ли этот способ философствования у подпольного человека? «Стена, значит, и есть стена...» Шестов описывал Чехова как своего предтечу, будучи сам доморощенным нашим экзистенциальным философом. Чехов писал Суворину, что хотел бы встретиться с Ницше «в вагоне или на пароходе и проговорить с ним целую ночь» (как встречаются чеховские персонажи где-нибудь в «Ариадне»). О философствующих же художниках, Достоевском с Толстым, отзывался, что они деспотичны, как генералы. Александр Суконик в другой своей работе назвал Чехова «русским Кьеркегором»[4]: как тот в Европе возник на фоне Гегеля как философ-

[4] *Александр Суконик.* Театр одного актёра. М., 2001. С. 84.

ского генерала, так Чехов явился в нашей литературе на фоне Толстого и Достоевского. И этот фон его мучил: в известном письме Суворину в 1892 г. он признавался в «нашей» литературной импотенции на этом фоне. «Мы пишем жизнь такою, какая она есть, а дальше — ни тпрру, ни ну...» Словно буквально цитирует из тех самых «Записок»: «Вы обязаны принимать её так, как она есть...» Ну, «а дальше»? — вопрос от Чехова. Жизнь, единственная действительность, как она есть, — это было его больное место. Он утверждал почти программно эту формулу — и знал её как рок и тупик своего искусства. Он был за выводы естественных наук и за дважды два, но действительность как она есть представала тоже перед ним как та самая стена, и он на удивление близко подпольному герою, столь чуждому ему персонажу, своё отчаяние художника формулировал. «Дальше хоть плетями нас стегайте...».

Да, как узел идейных нитей, расходящихся по пространству русской и европейской мысли-литературы, «Записки из подполья» ещё не прочитаны. Но и прочитаны ли они как литературное целое?

Жанр их словно бы составной: в письмах в ходе создания автор называл первую часть диптиха *статьёй*, вторую — *повестью*. Симбиоз литературных стихий в том роде, какая в начале статьи Суконика описана как «странная смесь» экзистенциальной философской литературы. Однако целое? Суконик заметил одно письмо Достоевского брату, истолковав его «в духе Вольтера», и не обратил внимания на другое, где как раз объясняется «переход», образующий целое: «Ты понимаешь, что такое *переход* в музыке. Точно так и тут. В 1-й главе, по-видимому, болтовня; но вдруг эта болтовня в последних 2-х главах разрешается неожиданной катастрофой»[5].

Итак, Достоевский задумал конструкцию *музыкальную*. Александр Суконик её понимает как *ироническую*. Не обсуждая по существу его собственную конструкцию, сооружённую в статье, от-

[5] Объяснение к замыслу, какой в задуманном объёме не был осуществлён, — трёх глав в составе «повести» написано не было. Строго говоря, по письму Достоевского, объяснение относится к внутреннему составу «повести», но можно видеть эту картину «перехода» от одной из двух образующих литературных стихий («болтовни») к другой («катастрофе») как картину всей конструкции «Записок» в составе их двух основных частей («статьи» и «повести»).

метим лишь, что для этой конструкции надо было пренебрежительно отнестись к «чисто литературной» части диптиха — «По поводу мокрого снега». Надо увидеть её как жалкую сентиментальную историю по контрасту с крупными мыслями философской части, «Подполья». Пренебречь *музыкальной* связью и «переходом» частей. Надо называть героиню повести «проституткой» (что верно по факту), но не Лизой, чтобы стереть человеческую историю и «катастрофу» и свести их к мелодраматическому шаблону. Да, Достоевский ставит к этой истории эпиграф «из поэзии Н.А.Некрасова» и обрывает цитату своим «и т. д., и т. д., и т. д.» Да, он этот «моралистский» сюжет «выворачивает», но как он это делает? Своим обращением с эпиграфом из Некрасова и всем дальнейшим «чисто литературным» повествованием он отменяет, «снимает», уничтожает самый этот сюжет, он ставит два человеческих существа в ситуацию, очищенную от атрибутов «экзальтированного» сюжета, сводит два существа на экзистенциальную очную ставку. «Мы два существа и сошлись в беспредельности... в последний раз в мире. Оставьте ваш тон и возьмите человеческий!» Так скажет Шатов Ставрогину, пробу же этой ситуации уже представила (как бы под маской знакомого сюжета) встреча двух существ в подпольных записках, и именно во второй их части. Лиза — не «проститутка»— кто она, «кающаяся блудница», по сукониковской версии? Не то, до того далеко не то... Она — экзистенциальная героиня экзистенциальных «Записок». «Пришло мне тоже в взбудораженную мою голову, что роли ведь теперь окончательно переменились, что героиня теперь она...» Пусть читатель вспомнит вторую их встречу — собственно катастрофу. Она пришла его любить и, оскорблённая и раздавленная им, мимо этого, мимо всего противного в нём, приняла его как несчастного человека, но он такого утверждения любовью, в обход его самоутверждения, принять не смог. Вот катастрофа, и странно читать про «не такой уж значительный рассказ в духе раннего Достоевского». По мне, потрясение этой сцены равно интеллектуальному потрясению от сильных мыслей о хрустальном дворце и стене, и два эти потрясения соотносятся «музыкально».

«*Переход* в музыке», о котором автор писал в письме, озвучен и в тексте в финале первой части на переходе к части второй: припомнилось мучительное воспоминание, «как досадный музы-

кальный мотив, который не хочет отвязаться». Двухчастная симфония (как «Неоконченная» Шуберта — ведь и «Записки» автор хотел ещё продолжать, но решил, что «можно и остановиться»), с программной первой частью и медленной, медитативной второй. Дилетантская, конечно, с нашей стороны аналогия, да и сам Достоевский был в музыке дилетант, но она ему оказалась нужна, когда понадобилось объяснить положительное единство разорванного, кажется, и оборванного произведения, изображающего «несчастное» и «разорванное» сознание, в терминах Гегеля. И Достоевский ввёл в объяснение и в самый текст «музыкальный момент». Тургеневу, в ходе работы над «Записками», он писал по поводу тургеневских «Призраков» (появившихся в журнале братьев Достоевских в одном номере с «Подпольем»): «А кстати: как смотрите Вы на музыку? Как на наслаждение или как на необходимость положительную? По-моему, это тот же язык, но высказывающий то, что сознание *ещё* не одолело (не рассудочность, а всё сознание)...». «Не рассудочность, а всё сознание» — ведь это прямо тема «Записок», — и, значит, музыкальная метафора Достоевского имеет прямое к ней отношение; что-то, значит, она «высказывает» невысказанное в их тексте, и указывает на нечто в замысле этого текста высшее, что «сознание не одолело» и здесь.

2006

Первые публикации

«Заклинатель и властелин многообразных стихий» // Новый мир. 1999. № 6.

«Форма плана» // Вопросы литературы. 1967. № 12.

«Всё же мне вас жаль немножко...» Заметки на полях двух стихотворений Пушкина // Пушкин в XXI веке: Сб. статей к 80-летию проф. Ю. Н. Чумакова. Новосибирск, 2003.

О смысле «Гробовщика» // Контекст-1973. М.: Наука, 1974.

Бездна пространства // *А. С. Пушкин.* Повести Белкина. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 1999.

Случай или сказка? // Пушкин в XXI веке: Сб. в честь В. С. Непомнящего. М.: Русский мир, 2006.

«Красавица мира». Женская красота у Гоголя // Гоголь как явление мировой литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2003.

Вокруг «Носа» // Вопросы литературы. 1993. № 2.

Холод, стыд и свобода. История литературы sub specie Священной истории // Библия в культуре и искусстве. Випперовские чтения 1995. Вып. XXIII. М., 1996.

«О бессмысленная вечность!» От «Недоноска» к «Идиоту» // Парадоксы русской литературы. СПб.: ИНАПРЕСС, 2001.

Пустынный сеятель и великий инквизитор // «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения. М.: Наука, 2007.

Заметки к теме «Леонтьев и Фет» // *С. Г. Бочаров.* Сюжеты русской литературы, М.: Языки русской культуры, 1999. С. 322—336 (текст доработан).

Чехов и философия // Вестник истории, литературы, искусства. Т. III. М., 2006.

Петербургский пейзаж: камень, вода, человек // Новый мир. 2003. № 10.

Петербургское безумие // Пушкинский сборник. М.: Три квадрата, 2005.

«Европейская ночь» как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле // Диалог культур — культура диалога: Сб. статей к 70-летию Н. С. Павловой. М.: РГГУ, 2002.

«На Аптекарский остров...». По поводу «Первой книги автора» Андрея Битова // *С. Г. Бочаров*. Сюжеты русской литературы.

«Карамзин» Петрушевской // *С. Г. Бочаров*. Сюжеты русской литературы.

Бахтин-филолог: книга о Достоевском // Вопросы литературы. 2006. № 2.

Вспоминая Лидию Яковлевну // Новое литературное обозрение. № 49. 2001.

Идея обратного перевода // *С. Г. Бочаров*. Сюжеты русской литературы.

Космос В. Н. Топорова // Филологические записки. № 24. Воронеж, 2006 (текст расширен и доработан).

Генетическая память литературы. Феномен «литературного припоминания» // Написано для сборника к 75-летию В. Е. Хализева. МГУ, 2007.

Печатаются впервые:

«Тютчев: Россия, Европа и Революция», «"Мировые ритмы" и наше пушкиноведение» (обе статьи имели завязкой рецензии в: Новый мир. 2004. № 5; 2000. № 12); «Об одном стихотворении Ходасевича»; «"А мы, Леонтьева и Тютчева..."; Об одном стихотворении Георгия Иванова»; «Синяя птица Александра Чудакова»; «Архитектурное в книге Пруста» (сокращено и переработано на основе статьи: О «конструкции» книги Пруста // Сюжеты русской литературы).

Сведения о публикациях текстов в разделе «Отклики» сообщаются в примечаниях к каждому тексту.

Указатель имён

Сергей Георгиевич Бочаров

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ

Издатель А. Кошелев

Оригинал-макет изготовлен А. Камкиным
Художественное оформление переплета С. Жигалкина

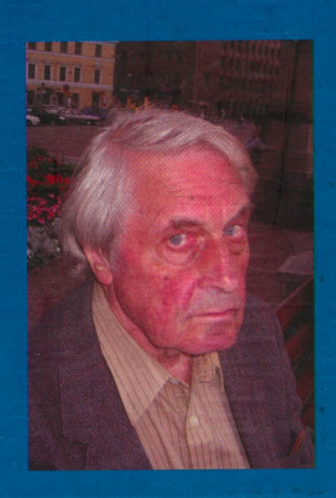
Художник-консультант Л. М. Панфилова

Подписано в печать 27.11.2006. Формат 60 × 90[1]/[16].
Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура Baskerville.
Усл. печ. л. 26.5. Тираж 1000 экз. Заказ № 7013.

Издательство «Языки славянских культур».
№ госрегистрации 1037789030641.
Phone: **207-86-93** E-mail: **Lrc@comtv.ru**
Site: **http://www.lrc-press.ru**

Отпечатано с готовых диапозитивов в ОАО ордена «Знак Почета»
«Смоленская областная типография им. В. И. Смирнова».
214000, г. Смоленск, проспект им. Ю. Гагарина, 2.

*



Сергей Георгиевич Бочаров, филолог.
Родился в 1929 г. в Москве,
окончил филфак МГУ.
Автор многих работ о русской литературе, по теории литературы и поэтике; работы о Пушкине, Боратынском, Гоголе, Достоевском, Толстом, К. Леонтьеве, А. Платонове, Ходасевиче, Сервантесе, Прусте, статьи о писателях наших дней.
Книги — «Роман Толстого “Война и мир”» (1963, 1971, 1978, 1987), «Поэтика Пушкина. Очерки» (1974), «О художественных мирах» (1985), «Сюжеты русской литературы» (1999); последняя книга, как и книга «Пушкин. Краткий очерк жизни и творчества» (2002, совместно с И. З. Сурат) вышла в издательстве «Языки славянской культуры».

